cahiers du
CINEMA

253

CINEMA ANTI-IMPERIALISTE EN AMERIQUE LATINE.

Bolivie : Entretien avec Jorge Sanjines.
Chili : La Terre promise.

ANTI-RETRO (suite)

Critiques :

Le fantôme de la liberté, Idi Amin Dada, L'exorciste.

L'heure de la libération a sonné.
(Entretien avec Heiny Srour)

Les rencontres de Montréal.

LES CAHIERS AUJOURD'HUI (suite).

10 francs.

LA SURVIE DES " CAHIERS " C'EST AUSSI L'AFFAIRE DES LECTEURS

Les « Cahiers » n'appartiennent à aucun groupe de presse ou d'édition. Ils ne sauraient donc trouver de remèdes miracle à la conjoncture économique actuelle. L'augmentation continuelle du prix du papier (plus de 100 % en un an) nous oblige à porter à 10 F le prix du numéro. Alors que le produit de nos ventes constitue pratiquement notre seule ressource, il nous faut constituer des stocks de papier, payables à très brève échéance. Les marchands de papier n'attendent pas.

Ces difficultés auront, ont déjà, des répercussions sur le marché de l'édition et sur celui des revues. Celles qui préservent leur autonomie idéologique (dont on sait qu'elle passe par une autonomie économique), c'est-à-dire les revues d'extrême-gauche, seront les premières touchées. L'appareil que constituent les « Cahiers » est d'ores et déjà vulnérable. Inversement, ses rédacteurs ne se sentent ni vaincus, ni faibles. Il est hors de question que leur travail cesse. Nous continuerons.

Plus que jamais, le système de l'abonnement doit être préféré à celui de l'achat au numéro. Nous l'avons déjà dit : le numéro revient moins cher à l'abonné et, d'autre part, garantit au lecteur, comme à la revue, une distribution régulière et à long terme qui fournit une base économique saine à la production de la revue. Aussi, malgré l'augmentation du prix de la revue, nous maintenons l'actuel tarif d'abonnement jusqu'à la fin de l'année. Ceci pour permettre à ceux de nos lecteurs qui ne se sont pas encore abonnés, de le faire, et ainsi de nous soutenir.

Par ailleurs, nous nous efforçons depuis quelques mois de développer d'autres types de diffusion. Soit par l'intermédiaire de librairies ou de ciné-clubs, soit par la mise sur pied d'un réseau de correspondants privés. Seuls moyens de gagner en autonomie financière par rapport au monopole de diffusion que constituent les N.M.P.P. C'est pourquoi nous demandons à nos lecteurs susceptibles de diffuser la revue de prendre contact avec nous. La survie des « Cahiers », c'est aussi l'affaire de ses lecteurs !

La Rédaction.

cahiers du CINEMA


« L'ennemi principal ».

N° 253 OCTOBRE - NOVEMBRE 1974

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg - Saint - Antoine), 75012 Paris. Administration - abonnement : 343-98.75. Rédaction : 343-92.20.



Les numéros suivants sont disponibles :

Anciens numéros (8,50 F)
141 - 153 - 159 - 186 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 à 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250.

Numéros spéciaux (15 F)
166-167 (spécial Etats-Unis - Japon) - 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) - 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 245-246. 251-252. Port : Pour la France, 0,15 F par numéro ; pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Commandes groupées
Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
50 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt
Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA,** nous offrons une remise de 30 %.



NOUVEAUX TARIFS D'ABONNEMENT

Pour 20 numéros : Tarif spécial
136 F (France, au lieu de 152 F) — 158 F (Etranger, au lieu de 176 F).
126 F (France, au lieu de 140 F) — 144 F (Etranger, au lieu de 160 F) pour les étudiants, libraires, et membres de ciné-clubs.

TARIF NORMAL
Pour 10 numéros

76 F (France) - 88 F (Etranger).
70 F (France) - 80 F (Etranger) pour les étudiants, les libraires, et les membres de ciné-clubs.

Abonnement de soutien : 100 F.

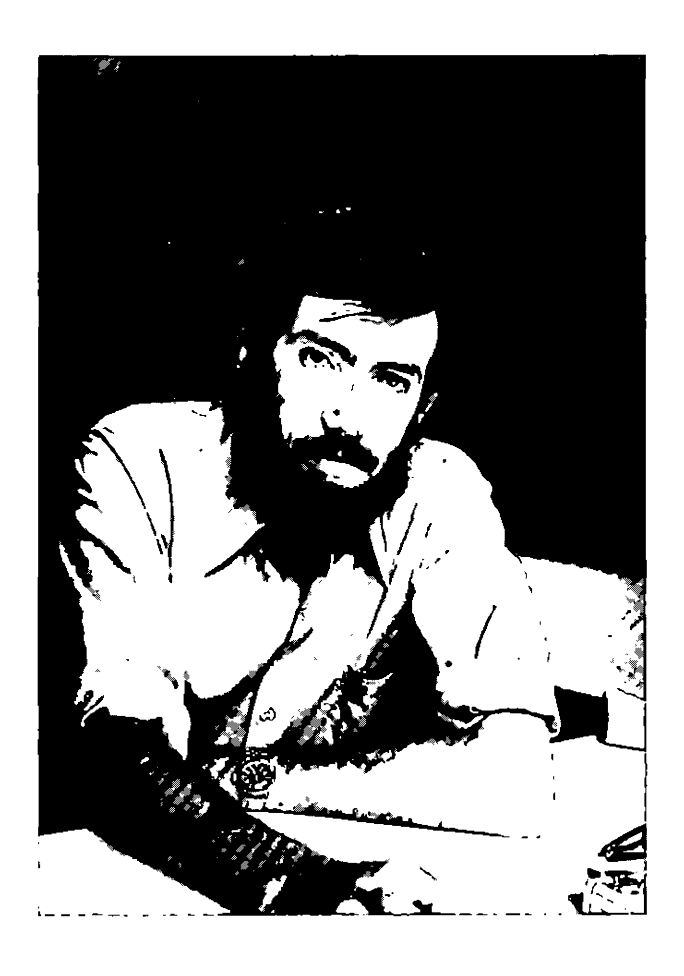
Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.
Tél. 343-98-75. C.C.P. 7890-76



CINEMA ANTI-IMPERIALISTE EN AMERIQUE LATINE

1. Sanjines et le groupe Ukamau

Entretien avec Jorge Sanjines



Entre la sortie du Courage du peuple **et celle de** *L'ennemi principal*, ***nous publions aujourd'hui un*** **entretien avec Jorge Sanjines, suite à celui avec Miguel Littin. Ce n'est pas par exotisme. Ce n'est pas non plus qu'une expérience comme celle du groupe Ukamau permette de faire l'économie d'une réflexion de la part des cinéastes militants français, d'un bilan à tirer (il peut l'être) d'une dizaine d'années de cinéma militant. Mais il est clair que cette réflexion, que ce bilan, ne peuvent ignorer un film comme le** Courage du peuple. **Ce n'est pas seulement du thème (en soit bien abstrait) de la « mémoire populaire » qu'*il* s'agit, c'est beaucoup plus que cela : la prise en mains par les masses en lutte du problème de leur représentation, de** leur image.

L'ennemi principal, **on s'en doute, c'est l'impérialisme américain et ses valets. Une chose est de le savoir, une autre est d'être capable de le désigner avec des images et des sons qui racontent, simplement, une histoire, une histoire qui peut passionner un public,** l'enthousiasmer. ***Les principes formels de*** L'ennemi principal **sont linéarité, transparence, progression dramatiques que viennent** déranger, **à intervalle réguliers, la voix (et l'image) du narrateur, un vieux paysan.**

Comment, dès lors que des films comme ceux de Littin ou Sanjines se soutiennent de l'Histoire, de la mémoire et des traditions culturelles populaires, ne pas comprendre qu'ils nous apprennent quelque chose ? En attendant d'y revenir, nous laissons la parole à Sanjines.

Cahiers du cinéma : *A partir de quels éléments, comment s'est créé, comment s'est organisé le groupe* Ukamau, *comment a-t-il fonctionné sous les différents régimes politiques plus ou moins totalitaires qu'a connus la Bolivie ces dernières années ?*

Jorge Sanjines : J'ai d'abord travaillé au Chili, mais mon objectif a toujours été de faire du cinéma en Bolivie, dans mon pays. Dès mon retour, à La Paz, en 1960, j'ai essayé de me lier au seul groupe qui, à l'époque, produisait : celui de Jorge Ruiz, autour duquel travaillaient des cinéastes boliviens comme Hugo Roncal. Ils avaient fait un film très intéressant, très significatif, *Vuelve Sebastiana*, sur les rapports entre les communautés Chipaya et Aymara. Ce film m'a semblé très honnête et d'une grande qualité technique. Il a retenu toute mon attention, car dans un pays comme le nôtre, qui n'a pas de tradition cinématographique, c'était extrêmement rare de trouver des films de ce niveau.

Je n'ai pas pu m'intégrer à ce groupe, car la plupart de ses membres étaient hostiles à ma participation. J'ai donc essayé de faire un film indépendant. Mais lorsque j'ai commencé à me renseigner sur les prix, sur l'argent qu'il faudrait pour tourner, on m'a donné des informations totalement erronées. On me disait : « Faire du cinéma en Bolivie, c'est très cher. » Et on m'indiquait des prix dix fois plus élevés qu'en réalité. On s'empressait de me conseiller d'aller travailler dans un autre pays. Mais entre-temps, je me suis lié avec Oscar Soria, qui travaillait dans le groupe de Jorge Ruiz. Immédiatement, nous avons trouvé des affinités idéologiques et un dialogue entre nous était toujours possible. A partir de cette amitié, de cette compréhension commune, Soria a décidé de former avec moi un autre groupe auquel devait se joindre bientôt un troisième cinéaste. Et c'est à trois que nous avons décidé de réaliser *Révolution*. C'est un film engagé, qui fixe une ligne pour le cinéma national bolivien. Pour le faire, nous avons recueilli du matériel sur la réalité qui nous entourait. Il fallait résoudre d'entrée certains problèmes linguistiques dans un pays où l'on parle trois langues : l'espagnol et deux langues indiennes ; nous avons pensé que la meilleure solution était de faire un film sans dialogue, uniquement avec de la musique et des sons. Vous n'avez peut-être pas vu ce film, je l'ai apporté, je vais vous le projeter. *Révolution* montre bien comment, depuis le début du fonctionnement de notre groupe, sa volonté était de faire un cinéma de combat.

Cahiers : *Comment avez-vous pu réussir à produire ce premier film ?*

J.S. : Nous avons obtenu un contrat, avec un organisme semi-officiel, pour réaliser un film de propagande sur la Loterie nationale. Comme notre groupe n'avait pas d'intérêts économiques, le devis que nous avons proposé était moins cher que celui de nos concurrents et nous a permis d'emporter le marché. Et c'est en faisant ce film, avec l'argent qui nous avait été attribué, en profitant des facilités de laboratoire, en investissant tous les bénéfices, que nous avons pu tourner simultanément *Révolution*. Le film sur la Loterie, en définitive, démystifiait le mythe de la fortune ; il n'a jamais été utilisé par les commanditaires. *Révolution* n'a pas pu être diffusé officiellement en Bolivie. Pourtant, à ce moment-là, il y avait dans le pays un Gouvernement relativement progressiste, compte tenu des limites du Mouvement nationaliste révolutionnaire. Aussi nous avions espéré que ce Gouvernement permettrait la diffusion. Mais Paz Estenssoro, qui avait demandé à voir le film personnellement, trouvait que les uniformes des hommes de sa garde ressemblaient trop à ceux des troupes de répression montrés à l'écran. Il n'a pas autorisé la sortie. Nous avons projeté *Révolution* clandestinement aux ouvriers, aux mineurs. Environ trente mille mineurs l'ont vu dans tout le pays.

Jorge Sanjines

Jorge Sanjines est né à La Paz en 1936. Il étudie la philosophie à l'Université San Andrés de La Paz. De 1957 à 1959, il fait des études de réalisation à l'Institut filmique de l'Université catholique de Santiago du Chili.

1961. De retour à La Paz, il crée un groupe d'action cinématographique dans lequel il intervient comme opérateur, monteur et réalisateur. Oscar Soria écrit et coréalise les films et Ricardo Rada fait fonction de producteur.

1962. Le groupe réalise un premier film commandité par la Loterie nationale bolivienne : *Rêves et réalités ; une journée difficile.*

1962. *Révolution* (produit par le groupe).

1964. *Aysa !* (*Eboulement !*), réalisé dans le cadre de l'Institut bolivien du Cinéma.

1966. *Ukamau* (*C'est ainsi !*). Le général Barrientos décide de fermer l'Institut bolivien du Cinéma.

1967. Le groupe de production prend le nom d'*Ukamau*.

1969. *Yawar Mallku* (*Le Sang du Condor*).

1970. *Les Chemins de la mort.* Le négatif fut voilé dans les laboratoires de la R.F.A.

1971. *Le Courage du peuple.* Co-produit par la R.A.I. A la suite du coup d'Etat du général Banzer, Sanjines est contraint de s'exiler.

1973. *L'Ennemi principal.* Réalisé au Pérou, au Chili, en Bolivie. Jorge Sanjines réside actuellement au Pérou.

Cahiers : *Comment le film a-t-il été accueilli par les mineurs ?*

J.S. : Très bien, mais nous nous sommes rendu compte, d'après les réactions, qu'il fallait chercher un langage plus simple. Ce film est conçu selon certaines règles du cinéma moderne ou moderniste. Pour un public habitué aux productions commerciales, il n'était pas d'un abord très facile, il convenait davantage à un public universitaire. C'est cette recherche d'un langage plus simple qui a été à l'origine du projet d'*Ukamau*, sans que cela veuille dire que nous ayons réussi à obtenir cette forme de langage tout de suite. C'est le contact avec le peuple, pendant la diffusion de nos films, qui nous a permis d'affiner peu à peu ce langage.

Cahiers : *Tu as réalisé, après* Révolution, *un court métrage, un « documentaire » :* Aysa ! *A-t-il été tourné aussi avec le groupe* Ukamau ?

J.S. : Oui. Nous l'avons fait alors que nous étions à l'intérieur de l'Institut bolivien du cinéma, créé par le prédécesseur de Barrientos, Paz Estenssoro, en 1968. Cet organisme produisait des films documentaires de propagande et des actualités pour le gouvernement. C'est le gouvernement Barrientos qui nous a invités à participer au travail de cet organisme officiel. Nous avons compris tout de suite pour quelle raison : nous connaissions bien le directeur, c'était un homme qui croyait posséder une grande vocation cinématographique, mais en fait, un cinéaste raté. Il pensait qu'en nous donnant des responsabilités, il allait pouvoir faire à travers nous le grand film qu'il n'avait jamais pu réaliser lui-même. Malheureusement pour lui, il n'a jamais pu faire ce film, même avec nous. Par ailleurs, le gouvernement, très préoccupé par d'autres affaires, n'a pas accordé d'attention à ce groupe qui s'était emparé de l'Institut cinématographique. Nous en avons profité pour former très vite une petite infrastructure de production à l'intérieur de l'Institut, afin de réaliser un long métrage. Nous avons pu mener notre projet à bien, tout en sachant que c'était une manière de brûler nos vaisseaux, car le contenu de nos films nous obligerait à quitter l'organisme gouvernemental. En fait, avec *Aysa !*, notre but était de former un groupe capable de réaliser un long métrage, c'était pour nous une expérience, faire un film en 35 mm selon les règles, les schémas habituels d'un long métrage. A mon avis, c'est un film raté. Mais il nous est utile également, parce qu'il nous indique bien que nous nous engagions dans une mauvaise voie. Nous nous sommes lancés dans des recherches formelles qui, en définitive, ne passent pas, ne communiquent pas avec le spectateur. C'était une expérience nécessaire, nous en avions besoin, car il aurait été très hasardeux de se lancer directement, de façon totalement indépendante dans la réalisation d'un long métrage. C'est *Aysa !* qui nous a permis de réaliser en 1965 *Ukamau*, toujours à l'intérieur de l'Institut. Ce film a dû cacher longtemps son véritable visage, car le Ministre dont dépendait l'organisme cinématographique avait exigé de lire le scénario. Alors nous l'avons modifié, nous lui en avons donné une autre version. Lorsque le film a été projeté, pour la critique, en présence des membres du Gouvernement, la fin fut pour le Ministre une grande surprise, et tout en nous embrassant devant les journalistes, il nous disait tout bas : « C'est une trahison. » Il nous précisa, plus tard, que c'était la dernière fois qu'il produisait un film dans ces conditions, que c'est lui dorénavant qui déciderait des sujets des scénarios. Il nous ordonnait de faire un film sur la vie d'un personnage très célèbre et qu'il disait exemplaire pour les Boliviens : Simon Patiño, le propriétaire de toutes les mines d'étain. Nous lui avons répondu que ce projet de film sur Patiño nous intéressait, mais que nous faisions une différence, et qu'en cas de réalisation nous nous baserions sur la version du livre : *Métal du diable*, de Cespedes, qui raconte la véritable histoire de Patiño avec beaucoup de passion populaire. En définitive, tous les membres de notre groupe ont été expulsés de l'organisme

sans aucun préavis et, comme il n'y avait pas cinéastes vraiment favorables au régime, le Gouvernement a fermé l'Institut pour le rouvrir beaucoup plus tard. Le matériel a été cédé à la télévision et il s'est vite détérioré car la télévision ne tourne pas en 35 mm.

Cahiers : *Est-ce que* Ukamau *a pu être diffusé en Bolivie ?*

J.S. : Grâce à l'insistance de la presse, *Ukamau* a pu être largement diffusé et il a obtenu un très grand succès dans tout le pays. A La Paz, il est resté sept semaines dans les cinémas populaires. On a fait une version 16 mm pour les provinces. Nous estimons que 350 000 personnes ont vu ce film qui a donné par sa très large audience une grande renommée et beaucoup de prestige à notre groupe. Aussi, lorsque celui-ci s'est reconstitué après l'éviction de l'organisme, il a pris le nom du film : *Ukamau.*

Néanmoins, nous étions dans une mauvaise position, sans moyens pour travailler. Quelques-uns de nos camarades sont obligés de quitter le pays. D'autres vendent leurs affaires pour pouvoir survivre ; moi, je pars à la campagne vivre avec ma famille. Cela me permet de mieux connaître le milieu rural ; j'y suis resté deux ans. Et c'est pendant cette période que surgit le projet qui devait aboutir au *Sang du Condor.* Nous voulions approfondir les éléments du conflit culturel qui se développait en permanence dans le pays. Nous avons appris par la radio de Cochabamba les activités d'un groupe du *Peace-Corps* dans un dispensaire près du lac Titicaca. Les médecins nord-américains de ce groupe stérilisaient des paysannes et des jeunes gens sans leur autorisation. Cette action répressive nous a paru fondamentale à dénoncer dans un pays comme la Bolivie qui ne connaît pas d'explosion démographique, un pays où la mort par la faim, par inanition, ou par des maladies guérissables suffirait à maintenir largement la « stabilité » de la population. Cette action criminelle du *Peace-Corps* avait aussi un sens allégorique, que l'on pouvait dégager et lier à l'oppression culturelle. Elle était significative des formes d'oppression imposées par la classe dominante. De la stérilisation culturelle à la stérilisation physique. La découverte de ces faits nous permettait de voir et de montrer plus clairement les agissements de l'impérialisme en Bolivie. Le problème fut alors pour nous de trouver les moyens de produire un film en partant de ces faits réels. Problème qui a été souvent sur le point d'éliminer notre groupe, car il y avait des nécessités vitales : se nourrir, se vêtir, qui constamment nous empêchaient de nous réunir et de travailler. Mais enfin, nous avons résisté, nous avons pris contact avec des médecins, des intellectuels, qui se sont engagés à nous fournir de petites sommes d'argent. Nous avons décidé de liquider toutes nos affaires personnelles. Ceux qui avaient des maisons les ont vendues. Nous avons tout fait pour obtenir de l'argent, un emprunt, et même des chèques sans provision. Grâce à cet argent nous avons pu faire le film, bien que nous sachions qu'il y aurait ensuite des conséquences. La majorité des fonds a été employée pour l'achat de la pellicule et d'une vieille caméra 35 mm. Nous avions réservé aussi de l'argent pour la subsistance des familles de ceux qui allaient participer au tournage. Un peu d'argent aussi pour payer les gens extérieurs à notre groupe qui seraient employés comme acteurs. Mais en définitive, le film n'a pu se faire que grâce à la collaboration de la communauté de paysans chez qui nous allions tourner. Lorsque les paysans furent convaincus que nous voulions réellement faire un travail pour refléter leur point de vue, ils se sont mis à nos côtés et nous n'avons plus eu de problèmes.

Cahiers : *Comment se sont établis les rapports avec les paysans ? Quels problèmes avez-vous eus au moment d'entrer en relation avec eux ? Et à partir de quoi ont-ils adhéré au projet du film et à sa réalisation ?*

J.S. : Nous avons tourné *Yawar Mallku (Le Sang du Condor)*, à 400 km de La Paz, dans les montagnes, à 4500 m d'altitude. Pour arriver au village, il fallait parcourir 24 km à dos de mulet. Déjà l'acheminement du matériel nous a demandé beaucoup d'efforts. Les premiers jours passés dans la communauté, chez les villageois, ont été très difficiles. Nous étions venus là-bas en ayant pris contact seulement avec le chef de la communauté. Nous pensions que puisqu'il était d'accord pour travailler avec nous, nous pourrions facilement mobiliser le reste de la population. Nous avions appliqué un schéma de notre culture : puisque le chef est d'accord, tout le groupe suivra. C'est une conception individualiste. Mais les paysans n'ont pas une conception individuelle de l'homme. Ils se pensent à travers la communauté, ils ont une conception collective. Nous, nous sommes arrivés en force avec tout notre matériel, nos machines, notre aspect bizarre, nous avons détruit le silence des après-midi. Au moment où les paysans se retiraient, après avoir travaillé durement le matin, nous les dérangions avec l'insupportable bruit du groupe électrogène. Quand le camarade qui s'occupait de la production a voulu recruter des paysans pour jouer dans les scènes du lendemain, il n'a trouvé que des refus ou de l'indifférence. Nous n'avions pas un seul volontaire, et pourtant nous offrions dix fois plus que ce que pouvait gagner un paysan en une journée de travail. L'intérêt pour l'argent ne l'emportait pas. L'indifférence est devenue par la suite de l'hostilité, avec des menaces voilées, puis directes. Les rapports mêmes du chef et de la communauté se dégradaient. Lui seul était persuadé que nous allions faire un travail utile. Nous nous sommes retrouvés acculés et lorsqu'il n'y a plus eu d'autre solution que de partir, on a pensé faire appel à une sorte de clairvoyant, qui était un peu l'autorité spirituelle du village. Nous avons compris notre erreur, que nous avions manqué de respect envers les gens du village, en ne cherchant pas à obtenir leur accord dès le choix du lieu de tournage, en ne les consultant pas sur notre projet.

Il nous fallait donc réparer cette erreur par une démonstration qui fût à sa mesure. Nous avons soumis notre destin à la décision du clairvoyant, nous n'avions plus d'autres choix. Il organisa une cérémonie très compliquée et très longue, à laquelle toute la communauté a assisté, même les enfants. Le clairvoyant devait voir, lire, les intentions de notre groupe dans les feuilles de coca et dire si elles étaient bonnes ou mauvaises pour la communauté. C'était courir un très gros risque, mais finalement le clairvoyant a conclu que nous avions de bonnes intentions. Dès le lendemain, le changement des paysans à notre égard a été total. Non seulement ils nous proposaient leur collaboration, mais ils nous offraient aussi de la nourriture. De notre côté, comme il y avait parmi nous des gens qui avaient des connaissances en médecine et que nous avions emporté une grande quantité de médicaments, nous avons soigné les maladies de la communauté. Cette action a beaucoup contribué à améliorer l'ambiance, à établir de bons rapports. Plus tard se posaient à nous les problèmes du montage, de la sonorisation, car, en fixant notre objectif, nous n'avions prévu volontairement que l'organisation du tournage. Ce qui nous importait, c'était de pouvoir faire les prises de vue, d'obtenir un négatif. A partir de là, nous pensions que nous trouverions le moyen de réaliser la suite du travail. Et en effet, il nous a été relativement facile d'obtenir des crédits des laboratoires.

Cahiers : *Quelle a été la réaction des forces impérialistes devant un film qui montrait clairement leurs actions à partir de faits précis ?*

J.S. : Le film a été terminé exactement le dernier jour du Gouvernement Barrientos. Celui-ci est mort juste à la fin du tournage. C'était un événement très heureux pour la Bolivie, et pour nous aussi, parce que le film aurait certainement été beaucoup plus difficile à faire passer avec Barrientos. Salinas, qui lui a succédé, était un homme relativement plus modéré. Mais de toute manière, le

film a été interdit. Le responsable de la censure, qui l'a vu le premier, a immédiatement averti l'ambassade des Etats-Unis, en disant qu'un film anti-nord-américain s'était présenté et qu'il demandait un conseil. Quand les gens que nous avions convoqués pour la première projection sont arrivés, ils ont trouvé des affiches sur lesquelles était écrit : « Film interdit ». Alors, dans la salle, les étudiants, les journalistes, les intellectuels avec qui nous étions en contact et que nous avions mobilisés, car nous nous doutions que le film serait interdit, ont organisé une manifestation de protestation, du cinéma jusqu'à l'ambassade des Etats-Unis. Cette manifestation a été réprimée par la police, avec des gaz, des jets d'eau, etc. Mais pendant les affrontements, les manifestants ont écrit sur tous les murs le titre : *Yawar Mallku*. Ces événements ont fait que l'intérêt pour le film s'est tout de suite généralisé. Même la presse de droite a exprimé le souhait qu'on le libère, et la censure n'a pas pu tenir plus de vingt-quatre heures. *Le Sang du Condor* a été diffusé avec plus d'intensité que s'il n'avait pas été interdit.

L'importance de ce film réside, pour nous, en ce qu'il nous a bien montré comment le cinéma peut être une arme puissante. Au bout de trois jours de diffusion, le *Peace-Corps* a arrêté sa campagne de stérilisation. Certains de ses membres ont renoncé à leur travail, ceux qui ne savaient pas très bien pourquoi ils étaient là. Une Commission du Sénat et de l'Université a fait une enquête sur les activités du *Peace-Corps*, et ensuite, sous le Gouvernement Torres, tous ses membres ont dû quitter la Bolivie.

Cahiers : *Dans votre film suivant,* Les Chemins de la mort, *il semble y avoir une grande différence de conception. L'action, la fiction n'est pas basée sur des héros, des personnages centraux comme dans les films précédents. C'est la collectivité qui est privilégiée, montrée dans son action, comme dans* Le Courage du peuple.

J.S. : Je pense que *Les Chemins de la mort* est la plus importante de nos réalisations. Elle a été préparée très soigneusement, après une enquête et des études qui ont duré plus de huit mois et qui nous ont permis de découvrir des documents concernant l'histoire du pays.

Ces documents montraient comment, à partir de la rivalité traditionnelle entre deux groupes de paysans (les *Laimes* et les *Jucumanis,* s'opposant régulièrement en une sorte de rituel), une guerre a pu être déclenchée, entre eux, par une machination de l'ambassade américaine.

A l'époque où remontent ces faits, la Bolivie était gouvernée par Paz Estenssoro. Dans les zones minières se développait un syndicalisme très avancé et très puissant dont la figure la plus représentative était Federico Escobar, un dirigeant possédant une réelle confiance des masses. Il était pratiquement interdit aux militaires U.S. de pénétrer dans les zones minières. Les possibilités de développement de ce processus politique préoccupaient beaucoup les Nord-Américains. Ils faisaient pression sur le chef du Gouvernement pour qu'il agisse afin de décapiter le mouvement. Mais Paz Estenssoro n'avait pas la possibilité d'attaquer le front. Il n'avait obtenu le pouvoir que grâce à l'aide fondamentale des mineurs. Des mesures répressives visant les dirigeants syndicaux auraient été trop antipolitiques. Les Nord-Américains ont donc monté leur machination, consistant à provoquer une guerre entre les paysans de deux clans, après avoir clandestinement entraîné et fourni des armes à l'un des groupes. Sous prétexte de pacifier la zone, on aurait pu ainsi amener l'armée tout près des mines et finalement les prendre d'assaut avec l'appui du groupe paysan manipulé. Cela a pris du temps, et heureusement les mineurs ont pu déjouer la machination. Ils l'ont découverte peu avant le dernier assaut. Ils encerclèrent ceux qui s'y préparaient et s'emparèrent du chef qui dirigeait cette opération. Ils organisèrent un tribunal

populaire qui décida de le condamner à mort. C'était un assassin, un trafiquant d'armes, et au cours du procès beaucoup de témoins sont venus évoquer ses actions passées. Il a été exécuté de cette manière : on lui a placé six cartouches de dynamite dans la ceinture, une longue mèche, et on a mis le feu. Le film reprenait la préparation de la machination, expliquait la position des deux groupes, montrait les interventions de l'ambassade américaine, refaisait l'historique de tous ces faits, comment avait été prononcé le jugement final par le tribunal populaire, etc.

Cahiers : *Le négatif du film a été rendu inutilisable pendant les travaux de laboratoire en Allemagne Fédérale. Tu affirmes qu'il s'agit d'un sabotage. As-tu maintenant des éléments pour le prouver ?*

J.S. : Après *Le Sang du Condor*, nous avions de bonnes raisons de penser que les services de l'ambassade américaine s'intéresseraient de très près à nos prochaines activités. Nous avons pris beaucoup de précautions, nous conservions très secret le contenu du film ; même parmi nous, peu nombreux étaient ceux qui le connaissaient. Dans les déclarations à la presse, nous essayions de faire croire que nous allions tourner un film d'un tout autre genre que le précédent. Un fait curieux s'est produit alors que nous tournions la scène de l'enterrement de Federico Escobar. Pour cette reconstitution, nous avions réussi à obtenir la participation et la collaboration de la presque totalité des mineurs de Siglo XX, où nous avons tourné ensuite *Le Courage du peuple*. Il y avait là la veuve du dirigeant, son fils, les principaux témoins des événements. Ils avaient reconstitué les écriteaux, les panneaux. C'est alors qu'une équipe de la télévision française est arrivée ; ils ont commencé à filmer notre tournage, que nous avons immédiatement interrompu. Nous sommes allés les voir et nous leur avons dit : « Vous ne devez pas filmer ici, ce film est un film bolivien, une reconstitution. Si vous voulez filmer ces événements historiques, vous devez d'abord parler avec les ouvriers, leur demander s'ils sont d'accord. » Les mineurs étaient indignés, ils disaient : « Qui sont ces gens, pourquoi ils filment ? » Alors, ceux de la télévision française ont très mal réagi en prétendant qu'ils avaient le droit de filmer n'importe quoi en Bolivie, et en voulant continuer de force. Il y a eu une bagarre. Un mineur a donné un coup de poing à un cameraman français. Et finalement l'équipe de la télévision a été enfermée dans un cachot de Siglo XX. Ils ont protesté vigoureusement, affirmant que les films du groupe *Ukamau* ne seraient jamais plus diffusés en France et qu'ils allaient se plaindre. Ces menaces ne nous faisaient pas peur, mais par contre nous avons été très préoccupés le lendemain quand la presse a parlé de cet incident et de notre tournage. Alors tout le monde a découvert le vrai sujet de notre film.

Cahiers : *Est-ce que, d'après vous, cette équipe de télévision était venue dans le but de s'informer sur votre film ?*

J.S. : Nous n'avons pas su de quelle manière ils nous ont trouvés. Evidemment il était très difficile de garder secrète la préparation d'un film avec la participation importante des masses. Cet incident sur le tournage s'est produit en octobre 1970. Le film était terminé aux trois quarts. Nous avons alors décidé d'arrêter notre travail et de faire tirer nos négatifs, par précaution. Cette décision était prise aussi en raison de la période de l'année, car les paysans qui travaillaient avec nous avaient des récoltes à faire. Le chef opérateur est donc parti en Allemagne pour surveiller le développement de la pellicule. Au laboratoire, on a fait d'abord des tests sur chaque bobine pour voir si le film était correctement exposé. Comme le résultat était très bon, le chef opérateur a décidé de faire tirer le négatif. Mais lorsque le résultat final a été connu, le laboratoire nous a dit que la pellicule

avait été surexposée. L'expert de la Compagnie d'assurances, qui assurait le matériel, après avoir examiné la pellicule, a affirmé au contraire qu'il s'agissait d'une erreur de laboratoire. Nous en avons déduit que probablement ce n'était pas une manœuvre du laboratoire lui-même, mais qu'un des techniciens avait dû être acheté pour augmenter les temps de développement. Il ne pouvait s'agir d'un défaut de prise de vues, puisque les premiers tests que nous avions effectués étaient tous bons. La Compagnie d'assurances s'est rangée à cet avis. Ce film est très important parce que, pour la première fois, nous avons réussi à entrer dans l'histoire populaire, avec les témoins des événements. Non seulement nous pouvions réécrire l'histoire, mais aussi nous étions libérés du héros protagoniste. Bien sûr, il y a quelques personnages centraux, mais ils restent très liés à l'ensemble de la collectivité. C'est un saut qualitatif par rapport à nos films précédents, une rupture. Il a fallu beaucoup de travail, de longues discussions au sein de notre groupe avant de choisir cette manière d'exprimer un peuple qui se conçoit collectivement. Pour communiquer avec ce peuple, il fallait faire un cinéma sur la collectivité où les intérêts de la collectivité soient supérieurs à ceux de l'individu. C'est à travers cette réflexion que nous avons réussi à élaborer un cinéma, des fictions, sans héros central.

Cahiers : *Comment avez-vous tenté de résoudre la contradiction émotion/distanciation ? Comment réussir à la fois à émouvoir par la reconstitution de faits réels et permettre aussi la réflexion, la distanciation par rapport à la fiction élaborée ? La suppression du héros central permet d'éviter l'identification individuelle, mais risque de démobiliser le spectateur.*

J.S. : Nous avons toujours soutenu et nous pensons fermement qu'il est important de toucher émotionnellement les spectateurs et en même temps d'obtenir que ces spectateurs réfléchissent à ce qu'ils voient. On ne peut y parvenir que si le film atteint un certain degré d'humanité. C'est le problème le plus important qui se pose à nous : comment parvenir à une vision objective sans cesser d'émouvoir ? Nous pensons qu'un degré modéré d'émotion ne pousse pas à une plus grande réflexion. On ne s'astreint pas à réfléchir lorsque l'on n'est pas sensibilisé. Plus on émeut, plus le degré de réflexion sur le film est grand. Nous devions faire un cinéma pour un public qu'il fallait émouvoir. Mais bien entendu, le processus d'émotion et de sensibilisation sur un personnage concentre tous les problèmes de la fiction sur un seul individu, et le processus d'identification supprime toute possibilité de distancier par la suite, de généraliser le problème. Par contre, si l'on choisit une histoire collective, on évite l'identification. Cette histoire est forcément objective, car nous savons que ce sont les masses qui font l'histoire.

Le meilleur moyen de raconter cette histoire, c'est la reconstitution des faits, et cela pour une raison très simple, élémentaire, à savoir : nous sommes convaincus qu'il n'existe pas de meilleure connaissance que celle que procure l'expérience directe. Nous avons vu beaucoup de films politiques qui assomment le spectateur avec des chiffres et des pensées graves, sans tenir compte du fait que le cinéma exige du spectateur un immense effort ; il ne faut pas dépasser un certain seuil de tolérance. Dans l'expression écrite la chose est différente : un lecteur peut relire, souligner une donnée qui l'intéresse, par contre le spectateur ne peut qu'accepter tout ce que l'image lui propose, de manière ininterrompue ; il a moins de possibilités pour assimiler ce contenu. L'engagement du spectateur devant ce genre de connaissance s'obtient seulement à un niveau objectif. Il est nécessaire d'obtenir aussi son engagement subjectif, de solliciter son émotivité pour le rendre solidaire, de faire en sorte qu'il s'identifie sur le plan humain en le faisant participer aux événements qu'il voit, en l'obligeant à comprendre un problème par sa propre expérience. De la sorte on

pourra déchaîner les forces de sa réflexion la plus profonde, la plus engagée. Ce ne sont pas des chiffres qu'il voit ou des pensées abstraites qu'il entend ; ce sont des êtres humains qui lui transmettent directement leur expérience, et le spectateur, en assistant et par conséquent en participant à ces faits reconstitués, apprend à les connaître et à réfléchir.

Cahiers : Le Courage du peuple, *diffusé en France cette année, et tourné à Siglo XX comme* Les Chemins de la mort, *a été produit par la télévision italienne, la R.A.I., un organisme d'Etat. Dans quelles conditions avez-vous pu arriver à concilier vos options politiques et la production d'un film par un appareil idéologique au service d'un Etat bourgeois ?*

S.J. : La R.A.I. voulait simplement engager le groupe *Ukamau* comme une équipe technique composée de professionnels. Il était question de tourner un film sur la Bolivie. Nous leur avons déclaré que ce type d'accord ne pouvait en aucun cas nous convenir, mais que nous voulions élaborer le scénario, prendre une participation dans la production, un droit de propriété sur le négatif et les droits de distribution sur l'Amérique latine. La télévision italienne a accepté ces conditions et nous avons tourné le film. Une fois *Le Courage du peuple* terminé, selon nos accords, nous sommes entrés en possession du négatif et nous avons obtenu cinq copies couleur, ainsi que l'accès à la distribution dans un certain nombre de pays. Le film n'a donc pas été produit par la R.A.I. seule, il y a eu coproduction de fait entre le groupe *Ukamau* et la T.V. italienne. Mais pendant les travaux techniques (tirage des copies, etc.), les rapports avec la R.A.I. se sont dégradés, parce que les responsables de la télé se résignaient mal à produire un film aussi violemment anti-américain. Lorsque *Le Courage du peuple* a été présenté pour la première fois, au Festival de Pesaro, le critique du journal *L'Unita* a écrit qu'il était complètement inconcevable qu'un tel film soit produit par la R.A.I. Dès ce moment le film est devenu un sujet de préoccupation pour la télé italienne. Au début, les commanditaires précisaient que le film ne refléterait qu'un problème interne à la Bolivie. Par conséquent, sur le plan diplomatique, la diffusion ne devait pas gêner l'Italie, si ce n'est que de s'attirer l'animosité du Gouvernement bolivien. Mais lorsqu'ils ont compris que le film attaquait également les Etats-Unis, ils ont alors multiplié les manœuvres pour que les travaux techniques ne soient pas achevés et que *Le Courage du peuple* ne soit pas présenté à Pesaro. C'est donc au corps défendant de la R.A.I. que le film est passé au Festival et à cette occasion la télévision s'est ridiculisée en le présentant dans un press-book comme un film d'aventure bolivien ! La Direction du Festival a fait éditer une autre documentation où se trouvait le véritable synopsis, et les gens ont pu juger sur pièce. Autrement dit, lorsque les membres de la télé italienne se sont aperçus que nous avions fait un film anti-nord-américain, il était trop tard pour qu'ils puissent intervenir. Mais comme nous n'avions pas les droits sur le film en Italie, la télé en a profité pour censurer tous les passages qui attaquaient les U.S.A. C'est aussi une version tronquée de notre film qu'elle a vendue à l'Allemagne et qui fut diffusée dans ce pays.

Cahiers : *Tu montres, dans* Le Courage du peuple, *l'organisation d'une Assemblée ouvrière à SIGLO XX, mais les conditions de la préparation de cette Assemblée dans une ville minière ne nous ont pas paru très claires. N'est-ce pas une erreur grave de tenir un meeting aussi important dans une zone encerclée par l'armée, comme semble le montrer le film ?*

J.S. : A ce moment précis la ville n'était pas assiégée. Les forces de répression que l'on réservait pour l'attaque de la nuit de la Saint-Jean étaient cantonnées

près d'Oruro et pouvaient être amenées directement par chemin de fer jusqu'à Siglo XX. Les mineurs pensaient que l'armée n'était pas prête à intervenir, car il ne faut pas oublier qu'à l'époque, l'essentiel des troupes boliviennes étaient occupées à combattre la guérilla du Che. Pour l'attaque contre Siglo XX, l'armée a utilisé des commandos spéciaux limités. C'était une ruse du commandement qui, étant au courant de la tenue de l'Assemblée ouvrière, voulait faire croire qu'il ne s'occupait que de la guérilla. L'objectif de l'attaque était de s'emparer des principaux dirigeants ouvriers et étudiants et de terroriser la population. L'armée s'était bien gardée de se montrer auparavant dans les environs de Siglo XX. Elle n'avait donc pas fait d'encerclement, laissant les dirigeants qui vivaient depuis longtemps dans la clandestinité à La Paz arriver jusque dans les mines. Certains chemins étaient gardés mais c'était une surveillance de routine.

Cahiers : *La guérilla est souvent évoquée dans ce film, mais jamais représentée, pourquoi ?*

J.S. : Le scénario prévoyait de montrer la guérilla et de quelle manière la jonction s'opérait entre elle et les mineurs, et comment certains mineurs participaient activement à la guérilla. Nous étions en rapport avec eux. Nous avons même filmé un épisode avec la famille de Simon Cuba, le mineur guérillero qui est mort en sauvant le Che. Dans le scénario original nous avions pensé reconstituer cette scène. Nous n'avons pas pu le faire pour des raisons de budget. D'autre part, nous étions limités par notre accord avec la R.A.I. qui ne voulait qu'un film d'une heure.

Cahiers : *Il y a une constante entre* Le Courage du peuple *et* L'Ennemi principal, *on y montre bien comment les femmes participent à la lutte et même, souvent, en prennent l'initiative.*

J.S. : Je suis content que tu soulignes cet aspect car dernièrement, en Belgique, lors de la présentation du film, une spectatrice est intervenue pour dire que cela l'étonnait que les femmes aient tant d'importance dans le film. Elle ajoutait qu'elle connaissait bien les traditions « machistes » des Latino-Américains, et des Boliviens en particulier. Je lui ai répondu qu'elle avait dû rencontrer des Boliviens d'un milieu social particulier, où les rapports machistes sont très répandus. Sans nier l'existence de ces rapports dans le prolétariat, on peut affirmer que dans la tradition populaire bolivienne la femme, de par son insertion dans la production, a une place égale à celle de l'homme. Dans les mines, en particulier, les femmes ont une tradition de lutte extrêmement importante. Elles participent activement à la vie politique. Par exemple, une de ces femmes, que l'on voit dans *Le Courage du peuple*, a aussi été l'héroïne d'un événement que j'avais consigné dans *Les Chemins de la mort* : lorsque le Gouvernement de Paz Estenssoro a fait emprisonner trois dirigeants communistes, les femmes de mineurs, les ménagères ont déclenché une manifestation qu'elle dirigeait. Ces femmes ont pris en otage un groupe de techniciens nord-américains de la mine et elles ont proposé un échange avec les prisonniers politiques. Un soir, un ouvrier en état d'ébriété a lancé, dans la pièce où les Américains étaient gardés, un bâton de dynamite. Tout le monde a été effrayé, aussi bien les prisonniers que les femmes et les mineurs qui se trouvaient là. La plupart d'entre eux se sont jetés à terre en attendant l'explosion. Cette femme, avec un courage exceptionnel, a saisi le bâton de dynamite et l'a renvoyé à l'extérieur. Un autre exemple : le lieu où se déroule le massacre de la séquence d'ouverture du *Courage du peuple* est connu sous le nom du pré de Maria Barsola. C'est la vieille femme qui apparaît dans mon film avec le drapeau. C'est elle qui avait entraîné la manifestation écrasée par l'armée.

Cahiers : *L'utilisation d'un narrateur dans* L'Ennemi principal, *ton dernier film, est un élément nouveau qui nous paraît très important. Ce procédé permet d'éviter la dramatisation, casse l'effet de « suspense », souligne l'importance de la mémoire, indique que le film est une reconstitution, en évitant l'effet de réel immédiat.*

J.S. : L'origine du narrateur est dans la culture populaire. Chez les paysans, il y a des conteurs qui voyagent et racontent des histoires dans les villages. Lorsqu'ils font un récit, ils en expriment d'abord la synthèse. C'est aussi de cette manière que notre narrateur procède dans le film. Il dit d'abord : « Un paysan est allé réclamer le taureau qu'on lui avait volé et il a été tué par son patron qui était l'auteur du vol. » Et ensuite il raconte comment cela s'est passé. A la différence de l'art occidental, de l'esprit cartésien, ce qui intéresse ici, c'est surtout les moyens, le déroulement des faits.

Cahiers : *Barthes disait qu'il y avait une constante de la littérature judéo-chrétienne : la vérité est toujours à la fin et toujours cachée. Tout le récit est un dévoilement. C'est aussi une constante dans la langue française, ce qui est dit d'important est toujours ramené à la fin de la phrase. On ne trouve pas le même phénomène dans des langues plus concrètes, comme l'anglais ou l'occitan.*

J.S. : Les paysans à qui le film s'adresse ne sont pas choqués par la forme du récit, mais y retrouvent leurs traditions culturelles.

Nous n'avons voulu à aucun moment poser une thèse politique dans notre film. Nous n'avons pas l'autorité politique pour le faire. Notre film n'est qu'un instrument que nous pensons utile, surtout pour les hommes auxquels il est destiné. Si on prend le film comme une thèse on tombe dans une erreur qui empêchera de comprendre son essence et son objectif. Nous reconstituons une histoire exemplaire qui permet d'analyser certains problèmes. Nous saisissons une fraction de la réalité passée, en la reconstituant. La manipulation de celle-ci et son objectivation peuvent servir. Bien entendu, le choix de cette réalité et des événements implique une position politique que nous n'éludons pas.

Cahiers : *Ton intérêt pour les langues indiennes quetchuan et aymara provient sans doute des mêmes préoccupations ?*

J.S. : J'habite dans une zone où on parle aymara, la plupart de la population s'exprime dans cette langue. Mais j'appartiens à une classe qui ne parle qu'espagnol. Pour accomplir le travail que j'ai entrepris, il me faut parler ou au moins comprendre les langues indiennes qui sont les plus utilisées en Bolivie. La moitié de la population paysanne parle le quetchuan. L'autre moitié l'aymara. Pour nous, dans ce film, ce fut une préoccupation primordiale d'exprimer, d'exalter les qualités de la culture populaire. Il ne pouvait être question d'utiliser une autre langue que celle parlée réellement par les paysans. La culture populaire est une matière toujours impliquée dans la lutte contre l'impérialisme. Pour survivre, l'impérialisme a besoin de détruire les cultures populaires qu'il domine et qu'il opprime. Il développe l'acculturation, provoque la mort des cultures populaires. Cela ne veut pas dire que nous devons nous enfermer dans des cultures qui ont été appauvries, arrêtées par une intervention extérieure. Mais nous devons contribuer, en tenant compte des valeurs les plus importantes et les plus remarquables de ces cultures, à ce que le peuple développe sur ces bases une nouvelle culture qui pourra vraiment s'épanouir lorsqu'il obtiendra son indépendance, lorsque l'on fera la révolution. Ces valeurs, non seulement sont des guides pour notre pays, pour l'Amérique latine, mais aussi pour le monde entier, des valeurs

L'ennemi principal.

comme la conception collectiviste du monde et de la vie. Nous croyons que l'homme est fait pour se réaliser collectivement et que l'individualisme est une déviation maladive de la culture. La seule manière d'obtenir un équilibre psychologique stable est de maintenir une relation profonde avec les autres, de pouvoir se concevoir collectivement.

Cahiers : *Lorsque tu as tourné ce film, tu savais que probablement tu ne pourrais pas le montrer immédiatement, et peut-être avant longtemps au public auquel il était destiné en priorité. Quel problème cela pose de faire un cinéma en exil, l'exil du produit culturel ?*

J.S. : Nous sommes persuadés que nous ne devons pas cesser de faire ce genre de film sous prétexte qu'on ne peut les montrer au public populaire. La physionomie politique de notre pays est tellement mouvante qu'elle peut permettre des ouvertures, des moments où des films comme les nôtres peuvent être diffusés. Ces films peuvent aussi arriver par d'autres moyens que la distribution commerciale à leurs destinataires. Nous croyons aussi que notre dernier film concerne les paysans d'autres pays d'Amérique latine. Je pense que c'est une grave faiblesse pour certains cinéastes de ne pas faire ce cinéma sous prétexte qu'il ne sera pas diffusé. C'est une censure très dangereuse.

Cahiers : L'Ennemi principal *est ton premier film tourné en dehors de la Bolivie. Pratiquement, quels problèmes se sont posés avec les autorités des pays où tu as travaillé ?*

J.S. : Nous avons filmé au Pérou, mais également au Chili et quelques scènes en Bolivie. La plus grande partie du film a été tournée au Pérou, sans problèmes particuliers avec le Gouvernement. Je sais qu'actuellement, c'est devenu un peu plus compliqué pour réaliser un film indépendant. Il est nécessaire de coproduire avec un organisme péruvien et il faut faire connaître le synopsis du film. Mais au moment de notre tournage, cette disposition n'était pas encore en place.

Cahiers : *Dans* L'Ennemi principal, *nous remarquons une autre évolution : un souci constant de simplicité, de simplification, de clarté, de didactisme, même par rapport au* Courage du peuple *où cette option était déjà présente.*

J.S. : Avant de faire ce film, nous nous sommes posé une question : quelles sont les possibilités pour les peuples latino-américains, pour la population paysanne du Pérou ou de la Bolivie, de connaître le marxisme ? Pratiquement aucune pour le moment. Les paysans ne peuvent pas étudier dans des livres traitant du marxisme, ils ne savent pas lire. Le seul instrument qui peut leur être utile, c'est le cinéma. Même si c'est un peu prétentieux de dire que nous allons faire du marxisme avec le cinéma, nous pensons que nous pouvons contribuer avec nos moyens propres à faire comprendre certains éléments simples du marxisme à un public qui n'a aucune autre possibilité d'apprendre. Voilà pourquoi notre film essaie d'être très didactique, très clair. Il se divise en trois parties. Nous ne croyons pas avoir fait une œuvre complète. Elle a des défauts dont nous sommes conscients. Nous pensons que la première et la deuxième partie du film sont les plus réussies. La première partie montre la lutte de classes et met en évidence, également, les dangers du spontanéisme. On y voit un village dont les habitants n'ont aucune formation politique, qui se retrouvent enfermés dans leurs confusions idéologiques. Il finit par remettre la solution de ses problèmes à la superstructure qui est conçue pour défendre les intérêts de la classe dominante.

Dans cette première partie, pour être efficace et clair, le processus cinématographique ne devait pas rechercher les effets esthétiques qui peuvent distraire le paysan de la lecture du schéma politique.

Dans la deuxième partie, nous voyons comment le village prend contact avec une avant-garde politique, comment peuple et avant-garde entrent en relation et comment ils vont à la lutte armée avec une conscience politique, c'est-à-dire en sachant exactement ce qui arrive et ce qui va arriver.

Dans la troisième partie, on constate que lorsque ce village rompt l'ordre établi, apparaissent les ennemis et l'ennemi principal.

La conclusion est une réflexion que le narrateur, le vieux paysan, fait sur les différentes voies de la lutte armée. Ce film a été réalisé pour être utile aux paysans. Il projette la lutte armée comme solution finale parce que nous pensons qu'il est indiscutable que le conflit entre le tiers-monde et l'impérialisme se résoudra par les armes.

Cahiers : *Quel rapport peut-on établir entre ton film et les forces politiques existant réellement en Bolivie ? Comment les forces révolutionnaires se situent-elles par rapport à ton travail artistique, idéologique ? Comment en voient-elles l'utilité à court et à long terme ?*

J.S. : Notre travail perd de son utilité si on le sectarise au lieu de le généraliser. Nous avons été très attentifs à cet aspect et dans *Le Courage du peuple*, par exemple, nous avons travaillé avec des militants appartenant à différents partis ou organisations sans nous interroger sur leur appartenance, sans vouloir savoir absolument s'ils étaient trotskystes ou maoïstes. Il y avait, avec nous, un ensemble hétérogène de mineurs de tendances diverses. Nous essayons de faire que nos films ne soient pas récupérés par un seul parti, par un seul groupe. Dans notre dernière réalisation, *L'Ennemi principal*, nous prenons des positions plus nettes, plus précises, nous pensons que notre film va être accepté par tous les groupes qui acceptent la lutte armée avec les différences qui peuvent exister entre eux.

Cahiers : *Le film se termine sur une victoire locale de la guérilla. Cela peut poser un problème pour une partie du public par rapport à la réalité, étant donné les échecs de la guérilla en Amérique latine.*

J.S. : Il faut tenir compte du fait que le film est dirigé vers un certain type de public qui ne va pas du tout se poser la question comme ça. Il est possible que dans certains secteurs on trouve ce type de critiques. Notre intention n'a pas été de faire un film sur la guérilla, mais sur la lutte armée comme solution finale. Nous avons pris un exemple où un groupe révolutionnaire établit une liaison avec un village. Nous montrons qu'après cette jonction, dans les rapports qui s'établissent, les décisions ne sont pas prises verticalement. Chaque décision est prise avec la participation du village. Nous savons qu'il y a le danger qu'on interprète notre film comme voulant exalter le foquisme, ce n'était pas notre intention. Le narrateur lui-même explique à la fin qu'il y a différents chemins pour la lutte armée.

En réalisant le film, nous avons pris garde à ce que la participation créatrice du peuple fût cohérente avec le contenu du film. Dans le travail de détail, au niveau de chaque scène, cette participation s'éveilla quand ces paysans, se souvenant d'expériences similaires, s'identifièrent avec les faits qu'ils reconstituaient et furent à l'origine d'initiatives, d'idées, qu'ils transmirent dans leur propre langage. Travailler avec eux ne fut pas difficile pour nous. La Communauté que nous avions choisie avait vécu une expérience similaire et il ne lui fut pas difficile de s'identifier avec les événements et les situations. De même

nous avons filmé en continuité afin de permettre que s'instaure un lien logique entre chaque plan et chaque scène, si bien que ce groupe humain vécut ou *revécut* l'histoire.

Cahiers : *Il y a un aspect qui fait problème, quand les guérilleros organisent le tribunal populaire avec les paysans : il est décidé, après un vote général, de fusiller le propriétaire et son homme de main. Après qu'il ait fait son travail idéologique et politique, le groupe de guérilla, l'avant-garde, quitte le village et l'on sait que la répression va s'abattre. Pourtant on ne voit pas comment le village s'organise pour s'autodéfendre. Est-ce une erreur politique ou un aspect critique du moment où en est la guérilla ? On a l'impression que le village est livré à la répression.*

J.S. : Dans les faits véritables, la guérilla se préoccupe de ce problème. Les guérilleros demandent à tous les paysans compromis de venir avec eux ou de prendre des précautions. Mais les paysans, dans ces zones, ont une tradition de lutte très forte. Souvent ils préfèrent rester dans leur village lutter sur place, faire front à la répression. Quelques-uns d'entre eux rejoignent la guérilla, mais tous les hommes ne peuvent ou ne veulent partir. Dans les événements que nous relatons au cours de *L'Ennemi principal*, la répression ne s'est pas exercée immédiatement après l'exécution du propriétaire.

Cahiers : *L'image que tu donnes de la guérilla dans ton film est plus proche de la définition de l'armée du peuple telle qu'on la conçoit en Chine. D'après ce que nous en savons, à la lecture des carnets de route de Che Guevara, la guérilla du Che ne semblait pas avoir le même type de liaison avec les populations paysannes.*

J.S. : Il ne faudrait pas juger trop rapidement de cette question très importante. A propos de l'expérience de la guérilla du Che, on peut dire que c'est une guérilla qui n'a pas eu le temps de se développer, de s'organiser. Tout son programme de liaison avec le milieu n'a pu être mis en place, sa préoccupation principale étant la liaison avec le groupe de Joaquin qui avait perdu contact.

Par ailleurs, si l'image que l'on donne dans le film de la guerilla ressemble à la conception que pouvaient en avoir telles ou telles idéologies politiques, elle n'a pas pour but d'exalter *une* position déterminée sur le plan tactique. Il s'agit de faits historiques, j'y insiste, et leur reconstitution nous permettra de les analyser, d'en tirer des conclusions. Le film ne peut soutenir que tout ce que firent les guerilleros en cette occasion était parfait, on pourra insister sur leurs actions positives, mais d'autres peuvent être critiquées objectivement, comme cela arrive pour les événements réels de l'histoire par rapport auxquels on prend, avec le temps, du recul. C'est dans la stratégie de la lutte armée que le film s'*engage*, comme s'engage tout révolutionnaire qui connaît l'histoire de l'Humanité et qui sait que jamais les classes dominantes ou exploiteuses n'ont cédé de bon cœur leurs privilèges et leurs prébendes.

Pour le reste, nous autres pensons que cette lutte armée doit se réaliser par l'union des ouvriers et des paysans et que les avant-gardes devront s'intégrer au peuple sans paternalisme car dans le peuple réside la force fondamentale et la potentialité de fournir des cadres dirigeants extraordinaires. La lutte du peuple vietnamien n'en est-elle pas une preuve ? Nous avons choisi cette histoire réelle parce qu'elle montrait cette intention d'intégration des guerilleros et comme on voit avec le Tribunal populaire, elle montrait la participation du peuple à la justice. Nous avons choisi cette histoire parce qu'elle permettait d'expliquer, comme nous l'avons déjà dit, des aspects élémentaires de la lutte des classes et de visualiser la présence de l'Ennemi principal.

Une déclaration de Jorge SANJINES

Appuyé, financé et conseillé par l'impérialisme yankee et par le gouvernement terroriste du Brésil, le groupe de militaires fascistes qui a renversé Torres en 1971 se maintient au pouvoir en Bolivie. Dépourvus du plus élémentaire soutien populaire, ils utilisent les frêles bases de deux partis caducs et corrompus (F.S.B. et M.N.R.) pour orchestrer leur tâche de dépouillement et de trahison. Les déclarations de quelques-uns de ces militaires d'opérette, faites publiquement en différentes occasions, nous offrent une vision de leur misérable idéologie et de la dimension lamentable de leur culture de paresseux et d'aliénés. Il nous suffit de rappeler celle d'Efrain Guachalla, sorte de général président du tribunal qui jugea Régis Debray en 1967. Poussé par les questions de plusieurs journalistes étrangers, il voulut les surprendre par une phrase qu'il pensait pleine d'une exquise modestie intellectuelle : « Messieurs, je suis incapable de répondre à tant de questions car,

voyez-vous, je ne suis pas un *Homos sapiens.* » Plus tard un journaliste fit un juste commentaire, il dit que le général avait raison. A l'époque de Barrientos, un représentant de cette même horde, qui était alors commandant de l'armée (il s'appelle Marceliano Vasquez Sempertegui), déclara que la solution radicale pour la Bolivie, celle qui allait en finir définitivement avec le retard et la misère du pays, était d'importer du sperme nord-américain pour inséminer les paysannes indiennes du pays et mettre fin ainsi à la race de tarés qui empêchait tout développement.

Il n'y a pas longtemps, l'amiral (sans mer) Albarracin soutint, à Brasilia, où il était ambassadeur de Bolivie, qu'il admirait le Brésil parce que c'était un pays sans Indiens (*sic*), ce qui expliquait selon lui son développement économique. Il exprimait la tristesse de ne pouvoir dire la même chose de son pays et avouait la honte et l'humiliation qu'il ressentait pour la part de sang indien dont il avait hérité et qui était source de retard et d'incapacité.

Il faut remarquer qu'aussi bien Guachalla qu'Albarracin sont convaincus, l'un de n'être pas un homme, l'autre d'être un imbécile. Curieuse honnêteté qui, parce qu'ils sont persuadés de leur infériorité raciale et qu'ils méprisent profondément leur pays, n'hésitent pas à massacrer le peuple lorsque les intérêts et les pressions de l'impérialisme l'exigent.

Pour ces assassins, un massacre est une opération de nettoyage, et les massacres systématiques qu'ils perpétuent en Bolivie, une méthode de gouvernement qui permet de maintenir leur pouvoir sur le sang innocent d'un peuple qui, malgré la terreur, demeure rebelle et actif. Le dernier massacre de la vallée de Cochabamba, en janvier 1974, fit plus de 200 morts. Le tribunal Russel le compara au massacre de My-Lai par sa préméditation et son sadisme.

Jorge SANJINES.

Cahiers : *Comment le groupe* Ukamau *conçoit ses rapports avec les autres cinéastes révolutionnaires latino-américains ? Est-ce qu'il se dégage des problématiques communes entre vous, Littin, d'autres cinéastes ? Compte tenu du fait que le cinéma d'Amérique latine nous paraît être le plus avancé politiquement et esthétiquement, qu'il pose et résout des questions importantes sur le cinéma populaire, comment voyez-vous le rapport avec l'Europe, est-il possible de coordonner les activités, ou au moins de travailler sur des problématiques idéologiques ?*

J.S. : Nos rapports avec les autres cinéastes latino-américains les plus actifs sont très bons. Il était important de nous rencontrer, comme cela s'est fait en 1968 au Venezuela. Nous nous sommes aperçus que, séparément, nous étions en train de faire le même travail et nous avons pensé que nous aurions plus de force si nous le réalisions ensemble, si nous avions ensemble une réflexion idéologique. Nous avons trouvé un point commun central très important : la lutte anti-impérialiste. Lors de cette rencontre, nous avons été d'accord pour dire qu'à notre époque le cinéma latino-américain devait être avant tout anti-impérialiste. Nous concevons l'impérialisme comme un ennemi qui, non seulement pille les richesses et provoque la pauvreté, mais aussi détruit la personnalité culturelle et l'identité de nos peuples. Par conséquent, un cinéma qui démasque et extirpe l'impérialisme était vital. Depuis, les cinéastes latino-américains se rencontrent régulièrement, comme ce fut le cas, il y a quelques semaines, au Venezuela ou à Montréal, et fin septembre au Pérou. Les différentes expériences se sont échangées et nous mettons en place une association dans le but de coordonner et de défendre nos travaux.

Par rapport à l'Europe, je pense qu'il y a un phénomène culturel important qui est en train de se produire. Il y a encore quelques années, c'était nous qui étions influencés par l'Europe très fondamentalement. Nous avions une vision idéaliste de la culture, nous n'avions pas de source culturelle différente à cause de notre origine sociale, de notre formation, la petite bourgeoisie ne jugeait que par l'Europe. Plus tard, nous avons compris que nous possédions des ressources culturelles puissantes, que nous devions exprimer notre lutte en cherchant notre identité propre, une personnalité très liée idéologiquement à la culture populaire. Cette démarche nous éloigne de l'Europe, nous place dans une autre perspective, nous montre bien pourquoi l'Europe se trompe et construit un modèle individualiste et autodestructif. Nous avons compris quels étaient les éléments culturels que nous devions repousser à tout prix. Ce n'est plus de l'Europe que viennent nos influences essentielles ; au contraire, en ce moment, un processus inverse est en train de se produire : le nouveau courant artistique européen regarde l'Amérique latine et le tiers monde, où il y a des ressources culturelles authentiques et où les valeurs humaines sont très développées. Ce courant a besoin de ces ressources et de ces valeurs qui se sont perdues dans les pays matériellement surdéveloppés. Cela ne veut pas dire que le cinéma latino-américain possède une qualité supérieure à celle que l'on pourrait obtenir en Europe. On y trouve autant de possibilités que chez nous. D'ailleurs, il y a des films européens qui participent de cette recherche et qui sont vraiment exemplaires, les travaux de Joris Ivens en particulier. Le film de Karmitz, *Coup pour coup*, est très intéressant. Entre ce film et *Le Courage du peuple*, il y a une rencontre, des points communs. La participation des travailleurs, les non-acteurs, un travail avec les propres témoins des faits. Ce sont des coïncidences qui ne viennent pas d'une influence directe, mais d'une compréhension parallèle de l'utilité de faire un cinéma avec le peuple.

Propos recueillis par Jean-René HULEU
Ignacio RAMONET
Serge TOUBIANA



2. La Terre promise

Ces deux textes (d'autres suivront) témoignent de l'importance que revêt à nos yeux la sortie en France de La Terre promise, **de Miguel Littin. Rien ne serait plus faux que de croire qu'il s'agit (qu'il s'agissait) d'une cause gagnée d'avance, d'un film facile à lire et à aimer, d'une leçon aisément appropriable. C'est bien parce que le film a été vu ainsi qu'on n'a pas compris que ce n'est ni par esthétisme ni par charité militante que nous le soutenons. Inversement, c'est bien ce couple tout puissant parmi les petits-bourgeois cinéphiles et politisés (plaisir cinéphilique pris à droite, charité militante prise à gauche), qui a fonctionné au sein du public potentiel du film. C'est bien lui qui a inspiré à notre ami Delfeil de Ton une condamnation sans appel et sans argument. Nous disons seulement qu'on n'en a pas fini avec les questions que nous pose** La Terre promise. **Que cela ne fait que commencer.**

Le pouvoir parlé

Un film exilé.

Comme un écho du Chili d'avant la barbarie, voici que *La Terre promise* nous arrive, à nous Européens, à qui sans doute il n'était pas destiné prioritairement. Film exilé, déraciné des campagnes et des *poblaciones* où il aurait eu un tout autre effet qu'ici ; nous aurons envers lui la même affection que celle que nous avons envers tous les exilés, en même temps qu'une immense modestie. Film en tous points exemplaire, il nous aide, *ici*, à travailler à l'émergence d'un cinéma populaire de lutte, mais à la condition de n'en faire ni un produit exotique, ni un modèle universel.

La caution de l'Histoire.

1. Le film *La Terre promise* est produit dans un contexte très précis qui est le pouvoir allendiste en 1972, pouvoir envers lequel le cinéaste nourrit un certain nombre de réserves, de doutes (sur la politique légaliste en cours). Le film semble fait pour une couche bien précise de la formation sociale chilienne, la paysannerie, couche sociale dont le basculement vers la réaction ou en faveur du processus révolutionnaire est une question décisive pour l'avenir du pays. Les éléments révolutionnaires sont assez bien implantés dans la paysannerie pauvre ; les occupations de terres, l'armement de milices paysannes, la chasse aux propriétaires fonciers particulièrement réactionnaires, un début de réforme agraire constituent alors les éléments de la politique révolutionnaire, qui, sur ce terrain précis, entre en contradiction avec la politique légaliste et attentiste de la gauche au pouvoir. Un véritable débat de masse avait lieu sur les questions de la politique agraire, un débat de masse qui clivait la gauche en deux camps. C'est dans ce débat que s'inscrit *La Terre promise*, qu'il prend parti, à travers la reconstitution d'un autre moment historique, se passant une quarantaine d'années auparavant, sur les mêmes lieux, dans des conditions à bien des égards semblables.

Et que dit le film, à quoi peut-il se résumer idéologiquement ? A une idée simple qui consiste à dire aux paysans de 1972 : vos aînés ont fait la même chose, il y a quarante ans, ils ont occupé les terres de Palmilla, guidés par José Duran ; l'armée des riches est venue et les a massacrés. Que la mémoire nous serve aujourd'hui à éviter les erreurs du passé.

2. Or ce rapport entre le temps des énoncés (Chili des années 30) et le temps de l'énonciation (Chili 72), rapport qu'il faut rétablir dans sa richesse idéologique, vient se troubler d'un autre temps historique : le temps où le film sort sur les écrans, est montré au public ; en 1974, à un moment où justement le Chili n'est plus le même. Et l'erreur serait justement de ne lire le film qu'à la lumière de septembre 1973, d'un regard téléologique qui refoulerait les conditions premières de sa production. Quand on sait combien facilement une certaine gauche européenne peut trouver ses objets de lamentation dans les défaites du mouvement révolutionnaire, on comprend tout l'intérêt qu'il y a à raviver la démarche d'un cinéaste comme Littin. Et si justement c'était l'enthousiasme qui présidait à son projet ? Et si, fondamentalement, c'était le désir révolutionnaire, la transmission de ce désir des paysans de Palmilla aux paysans Mapuchos de 1972, ce travail de la *mémoire populaire* qui influe sur la conscience actuelle, qui constituait l'essentiel du film ?

Pour qui faire parler l'Histoire ?

Au fond, s'il fallait faire jouer un temps sur un autre, comme Littin fait jouer dans son film, d'un *point de vue non défaitiste*, le temps des énoncés sur le temps de l'énonciation, nous disons qu'entre le temps d'énonciation du film (le Chili pendant le processus révolutionnaire) et le temps d'énonciation de notre discours critique d'aujourd'hui (Pinochet), c'est bien aussi la lecture défaitiste qu'il faut chasser. Il est même indéniable que ce système de renvoi d'un temps à un autre, ces entrecroisements de lectures, font partie du texte même du film : il nous invite à parler des années 70, aujourd'hui, malgré Pinochet, comme il parle de l'expérience de José Duran en 1932, avec, malgré la défaite, un optimisme qui traverse toute la narration. Car ce qui est en jeu dans *La Terre promise*, c'est bien un discours idéologique sur l'Histoire, discours qui est porteur de questions : *aujourd'hui, comment, pour qui, contre qui faut-il faire parler l'Histoire ?* Lui succède une autre question, indispensable (à poser) si l'on veut comprendre ce qui se passait au Chili avant le coup d'Etat : comment faire pour que ce discours sur l'Histoire, ce discours de la représentation filmique tel qu'il est porté par *La Terre promise*, rencontre dans des conditions précises le mouvement révolutionnaire, comment il se positionne par rapport au pouvoir politique en place, s'articule ou se heurte aux pratiques idéologiques qui subsistent, issues de l'ancienne superstructure ? Autrement dit, ce qu'un film comme *La Terre promise* permet d'aborder, c'est la manière qu'a un produit artistique qui se nourrit d'un débat politique de masse de faire retour sur ce débat, dans le langage spécifique où il se profère et participe de la *lutte idéologique où les idéologies dominées tentent de s'affirmer comme hégémoniques.*

3. Qu'un cinéaste soit à l'écoute, tente de s'inscrire, par sa pratique spécifique, dans une réalité idéologique et politique vivante, qu'il y intervienne en soutenant les idées animées par la gauche, n'est pas une chose si courante pour qu'on la passe sous silence. Mais ce n'est pas tout : que ce cinéaste tente de contribuer au débat en produisant un objet particulier appelé « film », sans que cet objet s'avance vers le public sous les formes traditionnelles, dominantes, par lesquelles se présente d'ordinaire dans les pays capitalistes — ainsi que les pays dominés par l'impérialisme — l'objet-film (enrobé, broyé, parlé par le discours de l'appareil idéologique cinéma qui le prend en charge), est une chose assez rare pour qu'on s'y arrête.

Il faut tout de suite noter qu'un certain nombre de conditions concrètes, externes à la contradiction que nous envisageons (contradiction faire un film/s'approprier un film), rendent possible une telle problématique. Ces conditions ont trait à la situation bien particulière du cinéma chilien et du cinéma d'un certain nombre de pays dominés (Bolivie) : l'appareil idéologique cinéma est récent, fragile, n'a pas encore réussi à imposer son ronron permanent, n'a pas eu le temps de mettre en place ses *genres dominants,* ses systèmes sous-hollywoodiens représentatifs inféodés aux schémas figuratifs étrangers.

Cet appareil produit relativement peu de films « nationaux », et ses codes esthétiques, formels, ne sont pas encore profondément hégémoniques.

En cas d'exacerbation de la lutte de classes et de la lutte idéologique de classes, comme c'est le cas au Chili entre 1970 et 1973, cet appareil a relativement peu de résistance à opposer aux mouvements et aux bouleversements idéologiques. Il peut très bien se trouver dans l'incapacité de produire et de reproduire pour les idéologies dominantes (la lutte de classes est beaucoup plus aiguë dans d'autres appareils idéologiques comme la T.V. ou l'édition, la presse) et permettre à des films comme *La Terre promise* de se faire.

Constitution d'une idéologie dominée.

Ceci peut expliquer les conditions de la production d'un tel film, encore que nous sachions peu de chose des difficultés économiques, administratives qu'a pu rencontrer Littin pour travailler. Mais on voit bien que le plus important consiste à trouver ce qui, dans les éléments du film, particulièrement dans ses principes narratifs, permet de dire qu'il est partie prenante *du processus de constitution d'une idéologie dominée en force matérielle,* intervenant dans les débats d'idées qui alimentaient la vie politique en 1972.

4. *La Terre promise* fonctionne comme articulation de différents *savoirs* à l'intérieur du film et mis en jeu simultanément — grâce au travail d'enquête et de liaison aux paysans qui a précédé le tournage — par rapport au savoir supposé du spectateur.

Articulation de savoirs.

Les différents savoirs qui circulent dans le film sont portés par plusieurs personnages qui interviennent dans la fiction, ainsi que par le narrateur qui y intervient deux fois : inscrit sous les traits du jeune personnage dans le déroulement des images, et sous la forme de la voix cassée, brisée du même personnage, une quarantaine d'années après (la voix *off*). Le travail de la voix, de son rapport aux images et aux autres sons avec lesquels elle joue, est certainement l'élément nodal du film en tant qu'elle met en relation pratique, matérielle, le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation par le biais de la mémoire : produisant l'usage concret du savoir passé au profit du savoir constitué ou à constituer du spectateur chilien.

Pouvoir et *savoir* s'articulent autour de la relation entre José Duran et « Costume-Croisé » : relation entre un leader de masse et un intellectuel révolutionnaire, relation entre révolte et savoir, créant une situation de pouvoir. L'espace de cette articulation est calqué sur l'espace géographique — la plaine de Palmilla, — la scène où se donne la représentation, lieu libéré en quelque sorte où se constitue un nouveau pouvoir local. C'est parce que ce lieu est « libéré », pour un moment, économiquement, politiquement, que la scène idéologique des nouveaux rapports sociaux, des nouveaux rapports entre le savoir, la révolte et le pouvoir est rendu visible, surdéterminante, active. Les signifiés idéologiques et politiques que les différents porteurs de discours énoncent sont repris, médiatisés, réfléchis par le discours du narrateur, sans qu'il y ait écrasement des différents niveaux de savoir des personnages.

5. Démocratie de la parole et parole de la démocratie : de la scène multiple des discours, de la scène polyphonique où les voix se disputent pacifiquement la précarité du rôle et la place de l'énonciation, il est nécessaire que ressorte un point

La voix dominante.

de vue dirigeant, une voix qui en dernière analyse devient privilégiée, dicte son rythme, son timbre et son temps d'énonciation. Or, surprise, c'est la voix d'un personnage moyen, non celle de José Duran ni celle de « Costume-Croisé », non la voix d'un savoir absolu que personne dans le film n'est à même de porter, mais celle d'un personnage décentré : ni héros malheureux, ni personnage primitif et sot sur le dos de qui se fait l'Histoire (ou se ferait le film comme l'Histoire et le film se font sur le dos de *Lacombe Lucien !*).

Cette voix approximative, hésitante, est la voix de l'expérience, de la sagesse. Son rôle est celui d'un traducteur : mettre en scène, *mettre en écoute* les autres voix du film, les dialogues comme les chansons — en tant qu'ils véhiculent différents signifiés, leur donner de la *crédibilité.* Exemple type : la scène de l'avion rouge du socialisme qui vient du ciel. Que voit-on ? L'image montre les paysans de Palmilla tenant meeting jour et nuit avec l'aviateur, sur la colline. Rien de plus. Des discussions entre José Duran, « Costume-Croisé » et l'aviateur, nous ne savons rien (dans le sens où nous n'*entendons* rien, où les signifiés nous échappent comme ils ont échappé au narrateur à ce moment-là). Mais le sens est là : nous voyons à distance les uns et les autres discuter, poser des questions sur l'expérience de Palmilla ou sur le socialisme de Marmaduke Grove. L'important n'est pas tant le contenu de ce qui est dit ; ce qui compte, c'est que cela a duré deux jours entiers et deux nuits, que tout le monde y assistait, même si tout le monde ne comprenait pas tout, qu'il y avait rencontre enthousiaste entre deux expériences révolutionnaires qui, à un moment précis, éprouvent la nécessité de se raconter.

Savoir absolu et stéréotypes.

6. De quelle préoccupation idéologique est redevable une telle économie narrative ? Pourquoi donner le pouvoir (le rôle de *décrypteur*) à un personnage moyen, qui redistribue l'inscription des autres personnages et ce dont ils sont porteurs dans la fiction ? Il s'agit ici d'évaluer le travail qui est fait par Littin sur la relation stéréotypes/Histoire ; faire parler un personnage moyen d'un processus historique qu'il ne maîtrise pas complètement, dans lequel il est même mystifié ; mettre ce personnage qui se transforme dans la lutte en contact avec les stéréotypes et les signifiés qui sont véhiculés dans cette lutte, sans que le *savoir absolu* s'empare du processus pour le fixer, le codifier. C'est d'une pierre faire deux coups : mettre en scène les signifiés historiques, objectifs, au sein de la représentation, *et* leur mode d'appréhension, de compréhension, d'appropriation par et à travers le narrateur, les larges masses. Inscrire l'Histoire, c'est dans une certaine mesure la « déshistoriser », la désacraliser, la rendre le plus possible « référable » à ses conditions concrètes, y inscrire la place du sujet qui la vit dans sa quotidienneté. Comment ne pas voir que le spectateur chilien, en 1972, s'y reconnaît et qu'il y puise de plus grandes motivations pour lutter ?

Dans cette mesure, qu'importe si le narrateur ne possède pas le contrôle de l'Histoire, la maîtrise des signifiants ? En plus d'apprendre à lire et à manier le fusil, il apprend à lire les images, il a le pouvoir sur elles de les désigner au spectateur dans leur ordre signifiant. A travers lui, les masses apprennent qu'avant de prendre le pouvoir, il faut le parler, l'animer, lui donner déjà vie partout où c'est possible. N'est-ce pas le signe que la préparation idéologique à la prise de pouvoir va bon train ?

(*A suivre.*)

Serge TOUBIANA.

La Terre promise.

La voix veille

Formulons un principe : nul film politique d'esprit révolutionnaire ne saurait avoir d'impact réel, profond, durable dans les masses s'il n'enracine les formes et les contenus de sa fiction dans un espace culturel à la fois *populaire* et *universel*, creuset historique vivant d'une conception matérialiste embrassant tous les aspects de la vie.

On peut à cet égard diviser les films politiques progressistes ou révolutionnaires en deux catégories : ceux, d'un réalisme étroit, qui reflètent de façon univoque, dogmatique, une analyse abstraite, transcendante à la « forme de l'expression » ; et ceux dont le réalisme plus profond ne craint pas d'englober les formes fantastiques, les représentations multiples dont se tisse le « langage riche et vivant des masses » et qui subvertissent, en les parodiant *bassement*, le langage et les représentations des classes dominantes, leurs codes. Il y a une culture populaire et profondément subversive, qui a une histoire (et qui, il est vrai, s'est vu réprimée férocement et ravalée dans toutes ses manifestations par l'âge classique, puis plus radicalement encore par le capitalisme moderne) et qui resurgit aujourd'hui sous diverses formes, entre autres à travers le cinéma. C'est cet espace idéologico-culturel que Mikhaïl Bakhtine appelle « carnavalesque », dont le reflet artistique est un « réalisme grotesque » (Cervantès, Rabelais) [1].

1. *Cf.* Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard ; et *La Poétique de Dostoïevski* (préface de J. Kristeva), Seuil.

Il importe aujourd'hui, pour les artistes révolutionnaires, de retrouver les voies d'un tel réalisme, sous peine de stérilité, de figement dogmatique, et c'est ce qu'un Dario Fo, par exemple, a compris. L'un des aspects les plus passionnants — et bien entendu les plus méconnus — de *La Terre promise* réside également dans la structure carnavalesque de sa fiction.

Cette structure se repère à trois niveaux au moins : dans le sujet d'abord, puisqu'il s'agit de la terre, de la terre promise, gagnée et perdue, de la terre à la fois tombe et ventre fécond, et que le carnaval célèbre précisément la terre sous ce double aspect : tombe pour les puissances de l'ancien et ventre accouchant du nouveau. Par le thème qui le traverse également, des « deux vierges », celle de la bourgeoisie, des propriétaires fonciers, et celle du peuple, travestissement parodique de la première (solennelle, officielle, sulpicienne, éthérée) qu'elle « rabaisse » et entraîne au bordel. Par la structure du récit enfin, qu'ordonne la voix *off* d'un vieillard, porte-parole des masses, et que l'image présente sous les traits d'un jeune homme (puisque l'histoire est racontée trente ou quarante ans après les événements).

La voix *off* a dans *La Terre promise* une fonction complexe, multiple. Elle met les événements à distance, historiquement parlant, offrant ainsi leur récit à la réflexion des spectateurs (c'est le côté « épique » du film). Par la distance légèrement moqueuse qu'elle marque à l'égard des actes des « dirigeants » (« Costume-Croisé » et José Duran) également, elle indique le point de vue critique des masses et renforce ainsi la réflexion critique des spectateurs. Mais il y a, en outre, de façon plus large, cet aspect « carnavalesque », le vieux accouchant du neuf, l'ancien associé contradictoirement au nouveau. La voix cassée du vieillard énonce (dans le corps même de son énonciation, si l'on peut dire ; dans le « grain » de sa voix) à la fois la mort des héros anciens, l'échec des luttes anciennes, et leur resurgissement sous des formes nouvelles. Cette voix entre en résonance avec l'image finale, légèrement parodique, du vieil officier tendant au jeune paysan (le

narrateur : qui est ainsi tout à la fois vieillard et jeune homme, communication de l'ancien et du nouveau) le sabre de la lutte armée contre l'oppresseur, et de José Duran lui donnant le fusil. Elle est la mémoire populaire, d'où renaît la lutte.

Bakhtine voit une production exemplaire de l'esprit carnavalesque (ou grotesque) dans des figurines en terre cuite de Kertch représentant de *vieilles femmes enceintes* « dont la vieillesse et la grossesse hideuses sont grotesquement soulignées. (...) De plus, ces vieilles femmes enceintes *rient*. Il s'agit là d'un grotesque très caractéristique et expressif. Il est ambivalent : c'est la mort enceinte, la mort qui donne le jour. Il n'y a rien de parachevé, de stable et de paisible dans le corps de ces vieilles femmes. Il associe le corps décomposé et déformé par la vieillesse et celui encore embryonnaire de la vie nouvelle. La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. » (*L'Œuvre de François Rabelais...*, p. 34-35.) On pense ici à la « vieille » du film, violée « en y prenant plaisir » par huit hommes, dont le narrateur, qui personnifie la révolte des femmes et meurt la fourche à la main ; elle oppose la mort populaire ambivalente aux figures décharnées, terrifiantes et purement négatives de la mort dans les représentations de la classe dominante, ces fantômes à tête de mort qui suivent à cheval José Duran et ses compagnons lors de leur fuite de Los Huiques [2].

La mort des gens de Palmilla s'inscrit à l'encontre de l'esprit tragique, c'est-à-dire individualiste et tourné vers le passé, qui est l'attitude des classes dominantes envers la mort. La forme virulente qui s'oppose à la tragédie, et la ruine n'est pas la comédie (qui n'en est que le double bourgeois servile) mais la *parodie* au sens fort du mot, qui ne refuse pas la mort mais en affirme l'ambivalence, chute des puissances de l'ancien et naissance de celles du nouveau.

Pascal BONITZER.

2. On a stupidement accusé Littin d'utiliser, dans son film, des formes « hollywoodiennes » inspirées du western, etc. Le western est pour l'essentiel une glorification archi-individualiste des formes primitives de la libre entreprise et de son esprit d'aventure. Son esthétique est à l'opposé de celle que reflète *La Terre promise* : suffit-il donc de quelques chevauchées dans un film pour satisfaire l'esprit de classification, derrière lequel se cache toujours l'absence de pensée ?



Anti-rétro (suite) Fonction critique (fin)

Deux faux couples

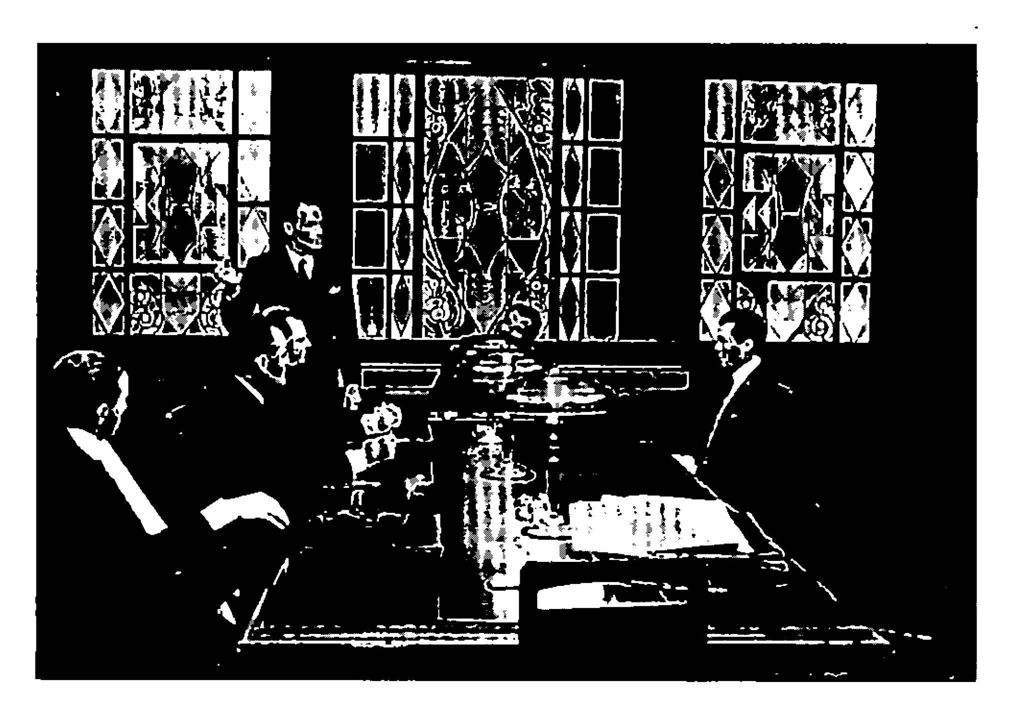
Je voudrais revenir sur *Portier de nuit* et plus particulièrement sur une scène, située vers la fin du film. On y voit le portier de nuit (Max) rencontrer ses amis (Hans et Cie), comme lui anciens nazis et comme lui soumis à un processus de déculpabilisation — oubli du passé — réinsertion sociale. Plus exactement, Max *comparaît* devant eux, car il a — sur la liquidation de son passé, lié au leur — des comptes à rendre. La scène se passe en haut de la cathédrale Saint-Etienne, à Vienne. Du côté de Hans etc., sérieux glacé ; du côté de Max, au contraire, ironie et dérision. Pour couper court à cette entrevue qui lui pèse et dont il n'attend rien, il ébauche une parodie de salut hitlérien auquel les autres — force du réflexe ou retour du refoulé ? — répondent, ce qui lui donne le temps de s'éclipser.

A ce moment *précis* du déroulement du film, le spectateur *sait* un certain nombre de choses sur le portier de nuit. Il l'a vu retrouver « par hasard » sa victime préférée, renouer avec elle, etc. Mis en position de voyeur (un œil en plus), il dispose sur Max d'un *savoir* que les autres (par exemple, Hans et les autres) n'ont pas. Cette histoire qui ne se raconte que pour lui, il en est le maître. Hans et les autres, eux, *ont deux fois tort :* 1° d'avoir été des nazis et de l'être, au fond, restés, puisqu'ils désirent encore le pouvoir ; 2° de ne rien voir, savoir, deviner, de ce qui se passe « chez Max », dans sa tête comme dans son appartement (son « intérieur »). Double infériorité. L'une qui relève du contenu, l'autre qui relève de la mise en scène de ce contenu *dans et par* une fiction. Le spectateur, lui, a *deux fois raison :* 1° de ne pas être un nazi ; 2° mais d'être en mesure de voir, savoir, et — qui sait ? — comprendre ce qu'il en est de l'amour fou entre Max et Lucia. Double supériorité. L'une qui tient à sa bonne conscience, l'autre à la reconduction de cette bonne conscience *dans et par* une fiction. Posons qu'il existe une loi qu'il vaudrait mieux connaître, une loi qui touche à l'économie fictionnelle : une fiction (le réseau des événements vus, connus, implicités, tout ce qui constitue le *savoir interne* à un film) n'est pas seulement une énigme pour le spectateur réel, mais aussi bien, dans l'espace imaginaire où il les croise, pour les « personnages » mêmes de la fiction, ombres qui, elles aussi, veulent en savoir plus, en voir plus.

Ce savoir (sur le film, interne au film), cette maîtrise, cette bonne conscience *se paient*. Revenons à la scène de la cathédrale. Entre Hans, le néo-nazi en mal de recyclage social, et Max, l'ex-nazi qui accepte — assez romantiquement — d'en mourir, le spectateur *ne peut pas ne pas choisir*. Il sera (qu'il le sache ou non importe peu) avec celui qui « s'assume » comme nazi et se retrouve comme Homme [1] (Max), contre celui qui se refoule en tant que nazi et n'a donc toujours rien d'humain (Hans). Il sera du côté de la déraison et de l'humour, contre le guindé et l'ascétique, avec la victime (bourreau d'hier) et contre le tueur (bourreau d'hier *et* d'aujourd'hui). *Tout le film, en un sens, doit en arriver à ce choix*, nous le rendre naturel, évident. Refuser de faire ce choix (dans l'obscurité d'une salle de cinéma), c'est refuser de voir le film, refuser d'y entrer, d'être cet œil en plus. Or, tout est là, le film est vu (336 107 entrées au 3 septembre 1974).

1. Pas de mode rétro sans discours sur la nature humaine, sans humanisme bourgeois. Pas de tel discours sans refoulement préalable des déterminations de classe. Chez Cavani, cela prend la forme d'une *neutralisation*. Il *faut* que Max ait été socialement dominant (lié au pouvoir nazi) et Lucia victime de ce pouvoir (socialement dominée), et il faut aussi le contraire (Max, portier de nuit, et Lucia richement mariée). L'effet de « nature humaine » est obtenu grâce à une certaine manière d'inscrire la lutte des classes comme une simple *lutte des places*, un jeu des quatre coins où qui perd gagne. La preuve est facile à faire *a contrario* : la fiction de *Portier de nuit* jouée par un couple de prolétaires provoque le rire (*Cf.* Reiser, dans *Charlie-Hebdo*) et chez des grands bourgeois l'ennui.

Il n'y a pas si longtemps, une série télévisée, les « Dossiers de l'écran », consacraient une émission (film plus débat) au comte Ciano. Le prétexte en était que la comtesse du même nom — fille de Mussolini et veuve de Ciano — avait — enfin ! — accepté de participer au débat. Le film était le faible *Procès de Vérone*, de Carlo Lizzani. La question qui s'y agitait était de savoir jusqu'à quel point Ciano, fasciste mais germanophobe, avait pris ses distances par rapport au Duce (qui le liquida). Dans le film déjà, entre un Mussolini absenté mais d'autant plus présent, et un Ciano, mou, humain, rongé de doutes et d'inquiétudes, le téléspectateur pouvait difficilement ne pas « sympathiser » avec le moins mauvais des deux, c'est-à-dire avec Ciano (de même qu'il aurait sans doute plutôt « sympathisé » avec Mussolini si celui-ci avait été confronté à Hitler). Dans le débat ensuite, aucune mention n'est faite, de près ou de loin, à la résistance italienne. Tout se passe comme si la contradiction principale avait opposé Mussolini à Ciano, ce dernier représentant *au sein du fascisme* tout ce qui dans le peuple italien résista et lutta contre le fascisme. Ajoutons pour mémoire que la veuve Ciano, qui ne dit rien que de très frivole pendant le débat, eut néanmoins le mot de la fin, affirmant que le fascisme (mais elle concéda : « Peut-être suis-je bête ? ») avait été, continuait d'être, la « meilleure chose pour l'Italie ». Ce dont le P. Cardonnel s'est justement insurgé dans une récente tribune libre du *Monde*.



Portier de nuit.

Ou bien / Ou bien

Quoi de commun à ces deux exemples (Hans et Max, Mussolini et Ciano) ? ILS DONNENT A CHOISIR (choix obligé, arbitrage imposé) LE MOINS MAUVAIS DE DEUX TERMES (préchoisis dans le camp de l'ennemi). La contradiction principale (la vraie : celle par rapport à laquelle il faut se situer) se déplace et passe à travers un seul camp, celui de l'ennemi. Savoir qui, de Hans ou de Max, de Ciano ou de Mussolini (et on devine que la liste est sans fin : que ces faux couples sont innombrables : Hitler peut être opposé à Roehm, Nixon à Wallace, Guy Lux peut être mis en balance avec Michel Droit ou *Pariscop* avec *Ici-Paris*, etc.), est *le moindre mal* devient la seule question posée et, très vite, la question principale. Ce qui est important, c'est que dans ce déplacement de la contradiction, le spectateur *gagne* quelque chose, un gain qui est de l'ordre du désir réalisé : une position surplombante, privilégiée, une sortie de l'Histoire, le droit pour lui de jouir du spectacle des contradictions entre les « grands » de ce monde, le droit d'y faire son choix. (Il y va de toute la conception de l'Histoire « à usage du peuple », *Historia*, etc.). Rien de plus fictif que ce droit que lui accorde la fiction. Il rejoint, manipulé, la ménagère télévisée qui reconnaît, entre deux piles de linge (au toucher ou à l'odeur, je ne sais plus), le plus blanc et ignore qu'elle est deux fois mise en scène : par l'O.R.T.F. d'une part et par un trust comme Unilever qui simule — en son sein — une concurrence d'autant plus frénétique qu'elle est illusoire.

Nous disons : le savoir du spectateur se paie, cette maîtrise a son revers de soumission. Cette soumission n'est pas le seul fait du cinéma : choisir entre deux présidents, deux réponses, deux noms, deux lessives, c'est toujours le même *ou bien/ou bien*. C'est toujours oublier qu'on peut *refuser* de choisir entre *ces termes-là*, en exiger d'autres, plus justes, plus conformes à ses intérêts. Car il n'y a jamais qu'une question, celle de savoir justement *qui pose les questions*.

Allons un peu plus loin. C'est le propre de l'idéologie bourgeoise de demander à tout propos (et hors de propos) de « choisir ». C'est le propre de la « mode rétro » de toujours situer ce choix à l'intérieur du camp de l'ennemi d'hier (pour ne rien dire de celui d'aujourd'hui). Lutter contre ce double mécanisme signifie non seulement critiquer le premier aspect (la façon dont la bourgeoisie — en général — pose ses questions), mais aussi lui opposer un *autre* système de questions. Pour cela, on a besoin de deux choses :

1. De ce que j'appellerai une *théorie du « choix obligé »* (de l'arbitrage) dont l'objet serait de démontrer partout où il fonctionne (élections bien sûr[2] — enquêtes, cases à cocher, sondages, — *fiction*) le dispositif du « ou bien/ou bien » et de montrer qu'il s'agit d'une technique manipulatoire, donc de pouvoir.
2. De ce qu'il faut appeler (et pas seulement de ses vœux) une *définition du camp du peuple en France en 1974*, seule à même de tracer, même grossièrement, une ligne à partir de laquelle on peut réapprendre à poser des questions, les siennes.

Le choix obligé

Il me faut maintenant répondre à une question qu'on n'aura pas pu ne pas se poser. On sait que *Portier de nuit* n'est pas vu par un « spectateur » abstrait de la lutte des classes, mais *principalement* par un public petit-bourgeois dont il endosse et reconduit l'idéologie et les fantasmes (et leur conférant en prime la dignité de l'œuvre d'art). Il y a donc danger à prêter à un public populaire les réactions que ce film précis provoque chez la petite bourgeoisie intellectuelle. C'est la question de l'être de classe du public qui est posée. Il faut y répondre en deux temps.

2. Dont le système électoral est le modèle et la caution ultimes. Feu Murray Chotiner, l'homme qui forma la pensée politique de Richard Nixon, estimait que les électeurs votaient en général *contre* quelque chose ou quelqu'un, rarement pour. De fait, choisir le moindre mal est devenu la règle dans les élections américaines. Plus l'appareil électoral est loin des masses et de la vie politique réelle du pays, plus il se doit de faire scintiller en son sein *(star-system)* les *petites différences* qu'il peut encore y mettre en scène ; il y déploie des trésors d'énergie, d'argent et de talent. Il en va de même avec une émission *particulièrement* bête de l'O.R.T.F., le talent en moins (« L'Antenne est à vous »), où les téléspectateurs du samedi après midi ne cessent de voter : pour un western contre un autre, pour un dessin animé contre un

autre, pour une chansonnette contre une autre. L'essentiel étant qu'ils vivent les petites différences comme des écarts abyssaux et leur vote comme une action absolument démiurgique.

3. Et cette hystérie ne se troque pas (pas seulement) contre la maîtrise illusoire de celui qui *sait*. Le cinéma se sert du savoir, mais c'est pour reconduire ce qui est au plus profond de lui, la *croyance*.

1. Le dispositif du « choix obligé » est intérieur à l'idéologie bourgeoise. Il se *spécifie* selon qu'il est repris, intériorisé, par les différentes classes dominées par la bourgeoisie. Vécu (repris) par la petite bourgeoisie ou vécu (subi) par les masses fondamentales, il prend des *formes* différentes (et connaître ces formes relève d'un travail à faire, travail d'enquête sur la réception concrète des films).

2. Autre *spécification :* celle qui tient à ce médium particulier qu'est le cinéma. Il y a une *hystérie* [3] propre à la projection cinématographique.

L'ARBITRAGE. Revenons à notre double exemple. L'émission de télévision sur Ciano ne visait pas tant à faire réfléchir le télépublic qu'à provoquer chez lui une *prise de parti* affective. Avançons ici l'hypothèse qu'un public populaire, même placé en face de choix qui ne sont pas les siens, s'engage d'un côté ou de l'autre. C'est — travestie dans la mise en scène bourgeoise du sport — la logique du *supporter*. Mais c'est aussi, une fois rétablie, celle de l'*engagement*. Inversement, la petite bourgeoisie — là est la forme même de son fantasme — intériorise les deux côtés, les deux termes du choix, *compte et comprend les coups*. C'est, pour filer la métaphore sportive, la logique de l'*arbitre*. L'arbitrage pour une classe clivée, hésitante, basculante, etc., c'est un moyen de préserver son existence, de lui donner un peu de poids, de sens. Arbitrer, c'est connaître les règles du jeu et les dire. Juridisme : prendre l'Autre au mot, l'Autre : le bourgeois.

Il en découle des *attitudes* différentes. Dans l'excès même de sa « prise de parti », le supporter peut toujours voir la dérision de ce qu'il supporte et en réinvestir positivement l'excès. L'arbitre, lui, se persuade aisément de l'importance de son rôle ; le jeu, pense-t-il, ne pourrait pas avoir lieu sans lui. Il oublie facilement qu'il n'y a pas d'arbitre dans la lutte des classes.

Cette idée selon laquelle la lutte des classes peut être suivie à distance et arbitrée, toute fausse qu'elle est, n'en n'est pas moins vivante, y compris au sein des masses fondamentales. Le révisionnisme n'y est pas pour rien. On ne présente pas impunément les affrontements de classe en termes de compétition pacifique, on ne demande pas aux masses de juger sur pièces *le moins mauvais gestionnaire* des affaires de la bourgeoisie, sans renforcer en leur sein l'hégémonie idéologique de la petite bourgeoisie (hégémonie dont l'idée générale d'« arbitrage » est une pièce maîtresse).

C'est pourquoi il est vain de se rassurer en disant que *Portier de nuit* est un film petit-bourgeois et rien de plus. Dans le domaine du cinéma, la pénétration de l'idéologie dominante au sein d'un public populaire, cela veut dire : jonction entre le film d'auteur (pensée, réflexion, audace, signature) et la tradition du cinéma porno-concentrationnaire, tradition « populaire » dont les exemples récents ne manquent pas, qu'il s'agisse du *Camp spécial n° 7* ou des *Négriers* du fétide Jacopetti. Or, cette jonction s'effectue justement avec *Portier de nuit*.

L'HYSTERIE. Le fantasme d'arbitrage (connaître les règles du jeu, les dire et, dans ce jeu, prendre l'Autre au mot) ne va pas sans la *position* du spectateur. L'hystérique est prisonnier du discours de l'Autre. La fiction n'a pas de meilleur carburant que le *désir de ce discours*. Elle ne le fait entrer (le spectateur désirant) dans le rectangle lumineux qu'en lui donnant à choisir (choix obligé) entre deux Autres (le camp de l'ennemi) celui dont il va soutenir, tenir, le discours. C'est ce que les cinéastes hollywoodiens ont toujours su. Prenez Hitchcock. Quelle plus belle métaphore de la place du spectateur (du désir hystérique) que *La Mort aux trousses ?* Un homme (Cary Grant) est pris par hasard pour un Autre, un Autre, qu'on veut tuer. Pour sauver sa peau, il essaie de devenir cet Autre. Il n'y parvient pas ; l'Autre, en effet, n'existe pas : *c'est un personnage*

fictif, imaginé par le F.B.I. pour appâter des espions (à la solde des Soviétiques). C'est Cary Grant (et non l'Autre auquel il a voulu s'identifier) qui va, de son plein gré, aider le F.B.I. Dans le film, comme dans la réalité qui a produit le film, LA FICTION EST UNE STRUCTURE DE POUVOIR.



La Mort aux trousses.

Le camp du peuple

La fiction [4] dont il est question ici, celle qui oblige à choisir dans le camp de l'ennemi, il faut la combattre et, pour cela, la connaître. Dire pourquoi ces couples, ces choix, sont faux, pourquoi ce n'est pas entre Hans et Max, Ciano et Mussolini que la contradiction principale — hier comme aujourd'hui — passe. Il n'est pas question, cela va de soi, de *nier* ces contradictions, il est seulement urgent de ne plus tolérer que, même dans un film, elles fonctionnent comme principales. Il n'est pas question, cela va également de soi, de nier qu'il y ait à apprendre, des enseignements à tirer, de ces contradictions, mais « l'enseignement par exemple négatif » n'est opérant, n'est autre chose qu'un leurre paresseux, que si une alternative, un terrain positifs, *existent déjà*, par rapport auxquels le négatif peut être situé, hiérarchisé, critiqué et devenir ainsi riche d'enseignements. Or, la question de l'alternative positive est proprement, directement, toujours *politique*. Par où passe la contradiction principale aujourd'hui, en France ? Où se trouve l'analyse des classes de la société française ? Ces questions ne sont pas trop vastes, trop générales. Dans la mesure où la critique de cinéma se veut intervenir politiquement dans la lutte idéologique, elle ne peut pas ne pas se brancher, *à partir de* (et non pas en s'y cantonnant) son lieu spécifique d'énonciation (le cinéma), sur ce qu'elle estime, se constituant à travers les luttes populaires, être le camp du peuple.

Il ne suffit pas pour cela de réciter *De la juste solution des contradictions au sein du peuple*, de dire, avec Mao, que « la notion de peuple prend un sens différent selon les pays et selon les périodes de leur histoire ». Ou de rappeler qu'il

4. La fameuse thèse de la « neutralité des formes » a besoin pour vivre d'une autre thèse : il n'y a qu'une idéologie, celle qui domine. Ces deux thèses, mises ensemble, permettent d'en barrer deux autres : l'une qui dit que les formes ne sont pas neutres, qu'elles exercent une action en retour (autrement dit qu'elles sont liées dialectiquement aux idéologies qui les investissent), l'autre qui affirme qu'il y a quelque chose qui résiste à l'idéologie dominante et qu'il faut appeler, faute d'un mot plus précis, idéologie prolétarienne. Cette idéologie a, aura, besoin de formes, besoin de savoir que la fiction, par exemple, n'est pas un moule vide, mais une structure de pouvoir, afin de lui poser la question de *son* pouvoir (de son hégémonie idélogique) à elle.

existe différents types de contradictions et donc différents modes de résolution. Ces *principes*, infiniment vrais, risquent de ne plus être justes s'ils fonctionnent comme des dogmes. Or, Mao dit : « Les dogmatiques sont des paresseux. » Paresseux s'ils ne donnent pas à ces différents types de contradictions un contenu, des acteurs, des enjeux. Combattre le dogmatisme, c'est, lorsqu'on critique un film, ne pas se dérober à une question aujourd'hui incontournable : AU NOM DE QUOI ON CRITIQUE ?

Au nom de quoi on critique ?

Revenons une fois de plus à notre point de départ : la mode rétro. Son « mérite » fut de mettre en lumière la faiblesse, le manque d'impact, les erreurs mêmes d'une *critique de principes*. Critique de principes, celle qui ne fait jouer que la réprobation morale. Critique de principes, celle qui consiste à reprocher à Malle ou Cavani les présupposés philosophiques de leurs films. Ces présupposés relèvent de l'idéalisme le plus éculé. Mais justement, la lutte contre l'idéalisme est éternelle (Engels). Critique de principes enfin, celle qui a consisté à opposer à ces films la « vérité historique ». *Car cette vérité n'est pas donnée.* Elle ne se réduit pas à une formule comme : « Peu à peu, l'envie de se battre est revenue dans le peuple français » (Foucault), ni à de creux stéréotypes du genre : « Le peuple français a héroïquement résisté. » Cette vérité il lui faut un corps à constituer, à reconstituer, en ne refoulant pas ce *fait* que l'image de la Résistance française, par exemple, est monopolisée par le gaullisme et par le P.C.F., et qu'il n'en existe pas d'autre. Mais à un moment où une riche littérature se publie sur cette époque, où un homme comme Guingoin publie enfin ses souvenirs, il est question de dire : cette image *peut* être constituée, l'image d'un maquis qui organise les masses pour l'après-guerre. Il est question de dire : il y a là le sujet d'un film. Et d'ajouter : les camarades de *Lotta Continua* l'ont fait pour l'Italie.

Au nom de quoi on critique ? Au nom de quelque chose qui n'est pas donné, mais dont les germes (éléments épars, embryons, etc.) existent, refoulés, travestis, méconnaissables parfois parce que codés autrement. Comment prendre appui sur ces germes si on n'est pas à même de les encourager là où ils affleurent, de les ressusciter là où ils sont enfouis. C'est alors, au moment de ce tri, que les principes sont d'un grand secours, irremplaçables, que l'expérience des camarades chinois, par exemple, est autre chose qu'une morne récitation.

Dans les différents enjeux de la lutte des classes, il ne peut y avoir de point marqué par l'ennemi que s'il y a, en face, une faiblesse. Cette faiblesse, c'est par exemple l'inexistence de ce qu'on pourrait appeler un *point de vue de gauche* un tant soit peu constitué, en lutte, sur l'analyse du fascisme. Le fascisme nous pose aujourd'hui deux questions : celle d'un pouvoir d'exception (la sortie de la démocratie bourgeoise) et celle de l'érotisation de ce pouvoir. Sur ces questions, la tradition économiste du marxisme, dont nous héritons en même temps que du révisionnisme, est sans voix. Et ce que nous savons c'est que, si ce point de vue de gauche peut être construit, s'il *doit* l'être, ce ne sera pas au nom d'un dogme lointain, ni même des noms ressassés de Brecht et de Reich, mais à partir de ce qui, aujourd'hui, dans la pratique de ceux qui rencontrent ces questions dans leur lutte, est *lourd* de cette construction.

Critiquer, ce serait alors un travail plus hétérogène, moins reposant que ce qu'il est aujourd'hui (un simple métalangage). Ni le décompte des beautés (vieille cinéphilie) ni celui des erreurs (dogmatisme récent). Car il y a de beaux films nocifs (« plantes vénéneuses », dit-on en Chine) et des erreurs riches d'enseignements.

Critiquer, ce serait avoir la capacité de fixer, à propos d'un film, d'une mode, le *terrain* [5] concret sur lequel il intervient, l'enjeu par rapport auquel il prend position. On ne dirait plus : Malle est un idéaliste ou Malle est un cinéaste académique (ce qui est, néanmoins, vrai), on dirait : le sujet réel de *Lacombe Lucien*, c'est la mémoire des luttes populaires. De *son* point de vue, celui d'un grand bourgeois libéral, Malle a raison : ce terrain, déserté par le révisionnisme, est toujours en friche. Peu de monde pour le faire fructifier (mais il y a, en France, *Le Peuple français* [6], et en Italie, Dario Fo).

De *notre* point de vue : s'appuyer sur tout ce qui est partie prenante de la constitution d'un point de vue de gauche sur la mémoire populaire (lire, enquêter, savoir traduire l'apport considérable des Latino-Américains, Sanjines, Littin, etc.).

Le point de vue de gauche n'est pas constitué, il n'est pas donné. *Il est même souvent à traduire.* Reprenons l'exemple du film de Malle et posons une question simple : existe-t-il, *dans le cinéma* (dans cet agencement spécifique d'images et de sons), quelque chose que l'on pourrait aujourd'hui opposer à *Lacombe Lucien ?* Non. Mais dans un autre domaine, lui-même hétérogène (histoire ? littérature ?), le travail de M. Foucault sur Pierre Rivière fournit un début, une possibilité de contre-épreuve, au thème mallien du « primitif, jouet de l'histoire bête ».

On a déjà dit en quoi (dans l'entretien avec M. Foucault). Revenons-y rapidement. Qu'est-ce qui est important pour Malle ? Que Lacombe n'intériorise rien, ne mémorise rien, qu'il puisse être le porteur d'énoncés dont il ne mesure jamais le sens [7] et qu'il est bien incapable d'assumer ? Pour Malle, Lacombe est un barbare (qui n'a de comptes à rendre qu'à la nature, humaine et végétale). Pour le révisionniste Emile Breton, en revanche, Lacombe témoigne « du désarroi de certaines couches de la société encore incapables de se donner une analyse scientifique du monde » (*Nouvelle Critique*, n° 72). C'est donc un sous-développé. Problème : comment considérer Lacombe comme autre chose qu'un barbare (auquel il manque de l'humanité) ou qu'un sous-développé (auquel il manque la science) ? Lorsque Foucault parle de Rivière, ce qu'il met d'abord en avant, c'est que Rivière écrit que si la science lui manque, le discours ne lui fait pas défaut, *ni la mémoire*. Aliéné ne veut pas dire anhistorique.

A vrai dire, Malle pose (et résout — pour la bourgeoisie) un problème sur lequel un point de vue de gauche peut être constitué. Ce problème : comment articuler une fiction (une histoire) d'un point de vue qui ne soit pas celui d'un « *savoir absolu* » (sur l'Histoire) ?

Dans le système Malle (que nous avions appelé ici même « moderniste »), il est clair que le seul envers pensable de Lacombe, ce n'est pas un autre paysan, c'est un maître. Que, par ruse, ce maître soit indigne (l'instituteur du film) ou culpabilisé facilement (Malle depuis 1968) ne change rien. Sortir de ce système, c'est poser une autre question (celle de Littin, par exemple ; *cf.* ce numéro) : *Comment retracer un processus de façon juste du point de vue de ceux qui ne le maîtrisent (parlent, théorisent) pas entièrement ?*

Sur cette question, il nous faudra toujours plus intervenir. C'est là, le sens de l'« anti-rétro ».

Serge DANEY.

5 Le sujet « réel » n'est pas le scénario ou le thème. Déterminer le sujet réel, c'est un coup de force. C'est replacer l'objet-film sur une scène qu'il n'avoue pas : celle de la bataille des idées où aucun coup ne se perd, où aucun objet ne reste longtemps inhabité. Un coup de force : il faut ne pas être *coupé* de la conjoncture idéologico-politique. Et cette conjoncture, ce n'est pas seulement ce qui circule comme « actualité », mais ce que les luttes populaires nous apprennent, pour peu qu'on ne s'en soit pas exclu (les fameux « besoins culturels des masses » : qui est en mesure de tirer un bilan sur « Lip et le cinéma » ?). Cela veut dire avoir un pied dans l'appareil (là ou ça lutte) et un pied dans les luttes (là où la question de l'appareil est débattue ; *cf.* le front culturel). Car de l'appareil, c'est sûr, on ne voit que l'appareil.

6. *Le Peuple français*, revue d'histoire populaire créée, il y a plus de trois ans, par un groupe d'enseignants. Parution trimestrielle (B.P. 26, 92 190 Meudon).

7. Lacombe à Horn : « Mes amis n'aiment pas beaucoup les Juifs ». Sous-entendu : moi (nature) je ne fais pas la différence (culture). Tout le film tient là-dedans ; il s'écroulerait pour peu que Lacombe dise : « *Je* n'aime pas beaucoup les Juifs. »

CRITIQUES



La table de dissection

(Le fantôme de la liberté)

On ne manquera pas — on n'a pas manqué, — à propos du *Fantôme de la liberté,* de parler des origines surréalistes de Bunuel ; c'est en effet le plus sûr moyen de n'en rien dire, que des fadaises. Peut-être par esprit de contradiction, je trouve au contraire que ce qui est frappant, dans le cinéma de Bunuel et dans ce film comme dans les précédents, c'est son réalisme. Pas n'importe quel réalisme, bien sûr, mais un réalisme bien plus rigoureux que celui dont le tout-venant de la production cinématographique se satisfait (*Le Fantôme de la liberté* est infiniment plus réaliste que, par exemple, *Les Valseuses*).

Le réalisme de Bunuel est un réalisme du code ; pour être plus précis, des conventions sociales bourgeoises. La rigueur et la précision du reflet ne portent pas sur les réactions psychologiques des protagonistes face à une situation donnée mais, de façon beaucoup plus profonde, sur le langage, sur les conventions sociales qui codent ces réactions. Par exemple, la visite de Jean Rochefort chez le médecin : n'importe qui aurait pris pour centre d'intérêt ce qui se passe dans l'âme de Rochefort lorsque son médecin et ami (Adolfo Celli) finit par lui avouer qu'il

a le cancer ; n'importe qui aurait tenté d'exploiter dramatiquement la situation. Or ce n'est pas du tout ce qui intéresse Bunuel ; ce qui l'intéresse, visiblement, c'est le côté typique, rituel, codé, de la scène, filmée objectivement avec cet humour froid qui en décuple l'effet d'angoisse. C'est un certain rapport de la bourgeoisie à la mort qui se trouve ainsi, discrètement, radiographié.

Les aberrations que Bunuel introduit en effet ont pour fonction, à travers le rire, d'*exposer* le code : de l'exposer comme système cloisonnant, oppressif, comme langage de la peur. Le « fantôme de la liberté », c'est la hantise du cloisonnement aberrant et jouissif qui fait sauter le code. Une autruche traversant lentement une chambre à coucher à quatre heures du matin, ce n'est pas seulement l'éternelle rencontre fortuite de la machine à coudre et du parapluie que des Benayoun se hâteront d'invoquer, c'est surtout un objet dont la fantastique incongruité contamine d'un seul coup le cadre bourgeois typique qu'il traverse et les codes, les comportements qui s'y trouvent inscrits.

Si rencontre fortuite il y a, qu'en est-il en effet de la « table de dissection », de l'espace où s'effectue la rencontre ? Pour le lyrisme surréaliste, cet espace n'a jamais fait problème. C'était simplement la page blanche, ou la toile, ou l'écran, plus vaguement ce point de l'esprit où la vie et la mort, etc. Pure collision de signifiants, incandescence purement *métaphorique* dont Breton a donné la loi poétique élémentaire (deux mots, deux images, aussi éloignés que possible produisent, assemblés, l'effet poétique le plus grand : la rosée à tête de chat). Il faut remarquer, au contraire, la structure *métonymique* du film de Bunuel, l'attachement de celui-ci à un support narratif, même si la narration dérive. Tel est l'espace où s'effectue la « rencontre », l'aberration, le déplacement qui éclaire et détruit à la fois.

Il suffit que, dans la syntagmatique normale des rapports normaux que les protagonistes tissent entre eux, intervienne un événement incongru (qui peut être aussi discret que le léger fétichisme du cuir verni du commissaire de police Piéplu, ou aussi violent que la flagellation de Lonsdale devant témoins), ou de façon plus nettement logique que deux paradigmes soient intervertis dans la chaîne (manger/chier, par exemple), ou encore que soit pervertie la causalité d'un drame (on organise des recherches pour retrouver la petite fille, alors qu'elle n'a pas disparu : subtile critique du déni et de la répression des enfants par les codes bourgeois), pour que toute la machine, tout le système des rapports sociaux mis en scène par le film, soit frappé d'une sorte d'invalidité ontologique, pour parler comme Bazin. S'il faut chercher à Bunuel des références dans le surréalisme, c'est Lichtenberg ou Magritte qu'on devrait invoquer, les logiciens corrupteurs. Les courts-circuits syntaxiques qu'ils produisent dévoilent le semblant du code et suscitent le fantôme d'une impossible liberté. De quoi rit-on, dans *Le Fantôme ?* Du code et des agents du code, de ceux qui en incarnent la logique (médecins, policiers, prêtres, figures diverses de la bourgeoisie : le prolétariat est absent, sinon peut-être à travers la métaphore finale de ces bêtes du zoo en insurrection, hors langage — mais Bunuel refuserait sans doute cette identification) ? Tel serait l'effet subversif, limité certes (Bunuel ne se veut pas révolutionnaire, paraît-il), du cinéma bunuélien. Il nous donne le désir de la subversion, subversion joyeuse des conventions sociales oppressives dont nous sommes à la fois les reproducteurs et les victimes ; le désir du fantôme qui hante ces conventions sociales et les rapports sociaux qu'elles recouvrent — qui les hante sous la forme, à la fois comique et macabre, d'une autruche dont la politique incertaine annonce une révolution ambiguë (et pour Bunuel sans doute, impossible). « A bas la liberté » : oui, si celle-ci est la liberté bourgeoise, la liberté du code et non des corps.

Pascal BONITZER.

Obscurantisme
(Idi Amin Dada)

Pendant la projection du film *Idi Amin Dada,* il y a deux bandes-son, celle du film et celle de la salle (les réactions du public). Il suffit d'écouter celle-ci pour ne plus douter un instant que le film, tel qu'il est fait, ne peut fonctionner (être vu, lu, aimé) *que* s'il réactive le racisme latent de son public. Cela ne veut pas dire (ce serait trop beau, trop facile.) qu'il y a dans le film ou dans les propos de Barbet Schroeder des énoncés racistes. Nous tenons pourtant que ce racisme n'est pas l'effet malheureux et imprévu d'une pensée faible et irresponsable (ce qui est, par ailleurs, vrai), mais qu'il structure d'entrée de jeu tout le projet de Barbet Schroeder. *Idi Amin Dada* se situe dans la grande tradition bazinienne (le Bazin métaphysicien, pas le Bazin « social ») *qui veut que le cinéaste* (le Maître de la Technique, la technique connotant l'Occident, le colonialisme) *paie son droit au filmage* (un droit moral : nous sommes dans l'humanisme bourgeois) *en courant le risque d'être détruit par ce qu'il filme.* Bazin donnait pour exemple les coupeurs de têtes (Jivaros), Barbet Schroeder fait le voyage risqué de Kampala. Ce « droit au filmage » est un pouvoir qui se gagne toujours sur un autre pouvoir : pouvoir du cinéma (dont la caméra est la métaphore) contre pouvoir politique (la bête exotique, donc imprévisible). Même conception chez Barbet et chez Idi Amin : le pouvoir est toujours un excès, un abus.

Le film a autorisé, produit, deux lectures. La première — celle qui a fait le plus gros du succès du film — relève du racisme le plus plat et le moins ambigu. Elle consiste à faire du personnage d'Idi Amin un équivalent général, un *type.* L'ignorance (crasse) et les préjugés du spectateur français moyen rendent plusieurs typages possibles. Idi Amin peut fonctionner comme l'Ougandais, l'Africain, le chef africain, le Chef tout court ou encore le Fou. Quelle que soit la grille retenue, elle ne peut qu'induire une lecture raciste (les Africains sont des bêtes, quel que soit leur rang) ou poujadiste (les chefs sont débiles, quelle que soit leur couleur). Il va de soi que B.S. ne se sent pas responsable de ces lectures qu'il permet mais qu'il n'assume pas. Il nous faut donc montrer *qu'il n'en permet aucune autre.*

Pour qu'une lecture autre ait été permise, il aurait fallu que l'Ouganda ne fonctionne pas comme équivalent général de l'Afrique noire. Il aurait fallu que Idi Amin ne fonctionne pas comme « Ougandais type » (ou même comme seul habitant de l'Ouganda, puisque lui seul est filmé). Il aurait surtout fallu que le spectateur ait les moyens de faire la part entre 1) ce qui relève de la folie personnelle d'Amin (paranoïa, etc.) ; 2) ce qui relève des « séquelles du colonialisme » ; 3) ce qui relève des structures du pouvoir africain traditionnel.

Or, c'est ici que la « technique » du cinéma-vérité, du direct à tout prix, *rencontre* peut-être pour la première fois son contenu : ses sujets à traiter, ses objets à filmer.

Qu'est-ce que le cinéma-vérité ? Une métaphysique de l'indécidable. Un cinéma de l'indécidable ne peut être passionnant et non réactionnaire que s'il nous parle de ce que nous connaissons (par exemple, lorsque Bunuel nous parle de la bourgeoisie et de la névrose) ; mais appliqué au dehors de l'Occident (bourgeois, impérialiste), à des objets que nous ne connaissons pas, il ne peut mener qu'à l'obscurantisme.

Quand on présente quelqu'un (Amin) comme étant l'Autre et qu'on laisse entendre que cet Autre est sans doute fou, comment imaginer que le spectateur puisse faire la part de ces deux altérités, *comment verra-t-il l'écart, lui qui ne connaît pas la norme ?* Il n'y a que dans un système fondamentalement raciste que l'Autre et le Fou s'équivalent, et c'est bien ce système-là qui commence à fonctionner avec *Idi Amin Dada* (*cf.* le succès de masse de ce film, succès qui fait froid dans le dos). Le cinéma-vérité, c'est là son paradoxe, est un invraisemblable amoncellement, tas, de connaissances sensibles qui va toujours dans le sens de l'obscurantisme, donc des préjugés dominants.

Avouons que nous sommes las de toute cette problématique issue et charriée par la Nouvelle Vague et qui ne cesse de renvoyer dos à dos fiction et document, naturel et artifice, sujet (cinéaste) et objet (acteurs), manipulation obsessionnelle et acting-outs hystériques. Ce sont là les inusables métaphores du type de « pouvoir » que peut exercer l'artiste petit-bourgeois pour peu qu'il « théorise » son ghetto. Avouons que nous commençons à perdre patience...

Venons-en à une seconde lecture, moins répandue, plus « sympathique » et non moins méprisante qui consiste à ne plus mettre l'accent sur l'*opacité* d'une triple altérité (chef, africain, fou — toutes choses que le spectateur n'est pas) mais sur l'aspect « séquelles du colonialisme ». Dans cette lecture, Amin devient la transparence même : à travers lui, à travers la dérisoire drôlerie de son pouvoir « noir », se lisent les traces et les effets d'un colonialisme qui ne veut pas s'effacer. L'ex-colonisé n'est plus le « fardeau » (comme dit Kipling) de l'homme blanc, mais son « remords ». Il s'agit d'une autre forme, plus subtile, de racisme : l'Autre n'y est jamais que le miroir attristant de nos tares, il n'a pas d'existence propre, c'est encore nous qui lui fournissons — même négativement — son identité. Comme si, derrière les abus et les excès du pouvoir noir, il n'y avait pas, aussi, autre chose que la trace du colonialisme, comme s'il n'avait pas existé, avant et après la colonisation, quelque chose qui s'appelle justement le *pouvoir africain.*

Est-ce à dire qu'une troisième lecture, centrée sur la question : « Comment fonctionne le pouvoir en Afrique ? » était possible ? Nous avons montré qu'elle était interdite par le film de B.S. tel qu'il est fait, mais était-elle possible si le film avait été fait autrement ? Autrement dit, sur le « sujet » du film de B.S., existe-t-il un point de vue de gauche, et s'il existe, qui le porte ? Il est significatif que l'une des rares voix qui se soient élevées contre le film ait été — vibrante d'indignation — celle de Philippe Decraene, celle d'un africaniste. Significatif de ce que le thème du « pouvoir africain » est un objet de savoir et même de savoir spécialisé et rien de plus, c'est-à-dire en aucun cas un objet sur lequel on puisse faire prévaloir aujourd'hui un point de vue de gauche, et ceci à un niveau de masse. Le savoir des africanistes contribuera à ce point de vue, il n'y suffira pas.

En attendant, le film de B.S. se joue sur une autre scène que celle de son sujet apparent, sur la scène du racisme quotidien. Sur ce terrain, il n'est guère d'espace pour la neutralité d'un savoir : tous les coups sont permis et tous les coups sont bas. A la question que nous posons par ailleurs dans ce numéro : « Au nom de quoi on critique ? » ; à la réponse que nous avançons : « Au nom d'un point de vue de gauche, tel qu'il est déjà porté dans le réel », il faut ajouter ceci : il arrive que le projet d'un film soit entièrement structuré par l'idéologie bourgeoise ; qu'il n'en sorte jamais, qu'il balise un terrain qui est d'emblée entièrement aux mains de l'ennemi. Il n'y a rien à gagner à aller sur ce terrain.

Serge DANEY.

Le secret derrière la peur
(L'exorciste)

De ce médiocre produit il y aurait peu à dire si son succès, considérable aux Etats-Unis et naissant en France, ne lui conférait valeur de symptôme privilégié. Face au spectre des années 30 et de la grande crise, plus que jamais d'actualité, la bourgeoisie a, on s'en doute, sur tous les terrains *ses* réponses. Economiques : c'est la non-solidarité, tout à fait scandaleuse (!), des pays fournisseurs de matières premières (le tiers monde) qui menace le capitalisme occidental. Politiques : faiblesse des gouvernements centraux, pris au piège de la démocratie et de leur « trop grand libéralisme » (mais, que voulez-vous, c'est l'époque qui veut ça). Voici, sur le terrain idéologique, une nouvelle façon de voir les choses. Une adolescente possédée, l'impuissance de la science médicale (des autorités) et un salut miraculeux trouvé dans un retour à de plus authentiques valeurs (la religion), cela fait une métaphore que l'on n'aura pas trop de peine à déchiffrer. D'autant que la petite emprunte, durant sa « maladie », le langage et les attitudes mêmes des exhibitions « pornographiques », dont la vague secoue, comme on sait, l'Amérique.

Que le vieux refoulé puritain (plus fort là-bas qu'ici) puisse donc faire retour à cette occasion et trouver son compte — accompagné de la méfiance traditionnelle à l'égard de la psychanalyse, instigatrice de tout ce désordre, — voilà qui fera avaliser au spectateur, lui aussi plus que jamais paumé-dans-un-monde-qui-a-perdu-tout-sens-des-valeurs, le point de vue et la démarche du film. A savoir que notre malheur vient d'ailleurs, mais d'un ailleurs précis (de très loin, là-bas en *Irak* où la médaille maléfique fut déterrée), que nous jouons avec le feu en maniant des images irresponsables (la mère, actrice, ne joue-t-elle pas dans un film représentant complaisamment une émeute étudiante à l'Université ?), que les coupables, entre autres, sont certains artistes (le metteur en scène dudit film, image de l'intellectuel de gauche pédé et irresponsable — n'ayant rien à envier dans l'ignominie au poujadisme de chez nous — et qui, juste retour des choses, sera tué par l'adolescente dont il avait contribué à façonner l'image monstrueuse), que donc l'ennemi c'est l'« autre » : le jeune (vulnérable à la possession : pornographie ou, pourquoi pas, marxisme), le fou, le colonisé (et là de façon plus subtile : le diable emprunte la langue et l'apparence de la mère de l'exorciste, vieille Grecque décédée dans un asile, pour le faire renoncer à sa « Tâche »), et qu'enfin les remèdes au mal existent : ils sont là tout près de nous, et sont toujours les mêmes ; encore faut-il daigner faire appel à eux (ici la religion, archétype de vraie valeur bafouée — même le prêtre doute un moment — mais toujours là !).

Il ne manquerait plus que quelques thèmes guerriers (une mystique du surhomme par exemple, ou peut-être plutôt du *sous*-homme lointain) pour transformer toute cette paranoïa petite-bourgeoise en un nouveau fascisme.

L'Exorciste est, soyons-en sûr, le prototype d'un nouveau cinéma, un « cinéma de la crise », dont le déboussolage des spectateurs, des protagonistes sera le thème principal. Tout comme il est déjà celui d'un film comme *Le Milieu du Monde* : mais là, l'héroïne, effectivement paumée, revendique son désarroi, le positivise face aux faibles certitudes et au mini-confort de son partenaire.

La force de *L'Exorciste,* c'est son premier degré : *faire peur* au-delà de toutes explicitations. Y réussir, c'est emporter le morceau, admettre d'un coup toutes les étapes de la démonstration. A la fin du film, les deux exorcistes sont tués par le diable. Le spectateur est donc tout seul : à lui, maintenant, de savoir tirer, pour lui-même, les conséquences de sa peur.

Pascal KANE.

Montréal :

Les « états généraux » du troisième cinéma

Des RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA se sont déroulées à Montréal, entre le 2 et le 8 juin de cette année. Elles étaient organisées par le Comité d'Action cinématographique du Québec, qu'anime notamment le critique André Pâquet. Nous rendons compte ci-après de cette importante manifestation qui devrait avoir des conséquences et des prolongements notables pour tous ceux qui s'intéressent, en France et dans le monde, à l'émergence d'un cinéma au service de la révolution.

Sens et objectifs de ces rencontres

Ni festival de films ni colloque de discussions au sens traditionnel du terme, les rencontres de Montréal ont fait figure, à certains égards, d'« *états généraux* » *du troisième cinéma.* Elles avaient en effet été explicitement placées sous le signe du manifeste *Hacia un tercer cine,* que les Argentins Solanas et Getino ont publié voici quelques années et qui avait été notamment traduit en français par la revue *Tricontinental* en 1969 (n° 3). Depuis, ces auteurs ont fait paraître un ouvrage intitulé : *Cine, cultura y descolonizacion* [1], dans lequel ils ont regroupé les principaux textes théoriques et les bilans pratiques du groupe *Cine Liberacion* auquel ils appartiennent.

Ce n'est pas le lieu ici de commenter ce texte fondamental (encore qu'il n'ait sans doute pas eu en français la diffusion qu'il méritait). Nous nous contenterons de rappeler que pour Solanas et Getino le septième art a, presque depuis ses origines, existé sous trois grandes formes : le *premier cinéma* (ou cinéma hollywoodien), le *second cinéma* (ou cinéma d'auteurs) et le *troisième cinéma* (ou cinéma de libération, qu'ils appellent aussi « tiers cinéma »). Ce troisième cinéma est par eux défini comme suit « *C'est celui qui reconnaît la lutte anti-impérialiste des peuples du tiers monde, et ses équivalents dans les métropoles impérialistes, comme la plus gigantesque manifestation culturelle, scientifique et artistique de notre époque.* »

Naturellement ce concept reste en voie de formation. Il peut être développé et enrichi. Pour Solanas et Getino, il est notamment représenté par les œuvres d'un Joris Ivens, d'un Chris Marker, d'un Santiago Alvarez et par les réalisations des groupes militants qui, principalement depuis 1968, se sont multipliés en France, aux Etats-Unis, au Japon et, finalement, dans la plupart des pays capitalistes de tous les continents, développés ou « *en voie de développement* ».

L'un des objectifs des rencontres de Montréal était donc de réunir, pour la première fois, les délégués du maximum de collectifs de cinéma militant existant actuellement dans le monde. Trente-sept ont fait le voyage au Québec.

Mais le troisième cinéma ne comprend ni ne désigne seulement les films des groupes militants. D'une manière plus générale, il recouvre toutes les formes de cinéma qui présentent un caractère national et populaire. André Pâquet écrivait par exemple, dans le dossier de presse : « *Avec l'entrée dans l'arène des cinémas nationaux (en particulier ceux des petits pays producteurs et ceux des pays du tiers monde), l'hégémonie des grands cinémas capitalistes se retrouve confrontée à une réalité nouvelle : celle d'un cinéma en transformation qui se doit de mettre au point une praxis qui lui assure sa continuité. Un clivage fondamental s'est installé aujourd'hui dans nos pays respectifs. Car un peu partout un type d'institutionnalisation, combiné avec le jeu des intérêts financiers et artistiques, a fini par imposer une pratique cinématographique à l'opposé de nos aspirations fondamentales, à l'opposé donc d'un véritable cinéma libérateur et national.* »

Un autre objectif de ces rencontres était, après avoir permis à chacun de prendre conscience du fait qu'il ne menait pas dans son pays un combat isolé, de susciter autant que possible des modalités d'harmonisation entre les différentes pratiques que la pluralité des contextes historiques et socio-politiques a développées par la force des choses. On ne milite pas dans le cinéma nécessairement de la même manière en Europe de l'Ouest, en Amérique du Nord, en Amérique latine, au Moyen-Orient, en Asie et en Afrique...

André Pâquet ajoute, dans son texte déjà cité : « *Cinéastes et techniciens progressistes ont parfois obtenu des moyens de produire : maisons de production, équipements modernes, etc. Mais cela n'a pas toujours permis pour autant de créer un outil de participation aux luttes de libération populaire, même s'il est vrai que l'on a parfois réussi à témoigner de certaines réalités nationales et à populariser le sens d'une lutte. Il ne faut pas se leurrer : quelles que soient nos options politiques (toutes progressistes qu'elles soient), nous pratiquons le cinéma dans une économie de marché. Ce qu'il faut donc, c'est bâtir une stratégie à l'intérieur de ce contexte...* »

En un mot, puisque tant sous la forme du cinéma hollywoodien que sous la forme du cinéma d'auteurs, le septième art a jusqu'ici été principalement au service de la bourgeoisie, comment pourrait-on développer un cinéma au service du prolétariat ?

Ce préambule ne prétend pas constituer une plate-forme en tous points parfaite : il s'agissait seulement de résumer les grandes lignes des motivations des rencontres de Montréal dont il faut espérer qu'elles se renouvelleront. En effet, comme le dit encore Pâquet : « *Sans chercher à former dès maintenant une troisième force cinématographique* (une sorte d'internationale des nouveaux cinémas unis dans la diversité), *il importe cependant d'assurer un dialogue essentiel pour stimuler et rendre cohérentes nos stratégies.* »

Déroulement et axes des débats

Trois types d'activités avaient été prévus :

a) DES CONFÉRENCES : *Le rôle du cinéma dans la lutte idéologique*, par le Français Jean-Patrick Lebel ; *Pour un retour à Marx dans le cinéma*, par l'Italien Guido Aristarco ; *Nationaliser le cinéma en Grande-Bretagne ?* par l'Anglais Simon Hartog ; *Vers un troisième cinéma*, de Fernando Solanas. Une cinquième conférence était prévue : celle de l'Américain Thomas H. Guback qui devait parler de l'impérialisme économique, politique et culturel de la M.P.E.A.A. (le cartel des grosses Compagnies hollywoodiennes), mais l'auteur de *The international film industry* n'a finalement pas pu venir. Ces conférences n'ont peut-être pas présenté l'intérêt que leurs titres laissaient espérer au départ. Elles n'ont pas permis de discussions réellement constructives. Dans l'ensemble, elles manquaient sans doute

de portée pratique : sans revenir ici sur les thèses de Jean-Patrick Lebel (exposées dans son livre *Cinéma et idéologie*), on peut estimer qu'elles manquaient d'incidences concrètes pour le cinéma français actuel. La conférence d'Aristarco a présenté la particularité de susciter une réaction courroucée du cinéaste cubain Julio Garcia Espinosa, sans qu'on en comprenne bien l'origine et le sens (était-il irrité parce que le directeur de la revue *Cinema Nuovo* a décoché quelques piques à l'Union Soviétique tout en citant à plusieurs reprises Mao Tsé-toung ?). Enfin l'intervention de Solanas a finalement débouché sur un débat homérique à propos du péronisme qu'en compagnie d'Humberto Rios et d'Edgardo Pallero il soutenait vigoureusement : un échange de vues approfondi sur la notion de *troisième cinéma* aurait été plus positif.

b) DES COMPTES RENDUS D'ACTIVITÉS DES DIFFÉRENTS COLLECTIFS PRÉSENTS : bien qu'un peu fastidieux — mais c'était difficilement évitable, — ces exposés successifs ont cependant permis de se faire une idée relativement précise de l'activité des groupes de cinéma militant dans les pays représentés. Encore que les bilans de diffusion soient restés parfois assez flous. Au total, on distingue les groupes qui font à la fois de la production et de la diffusion et ceux qui ne font que de la diffusion. Presque tous — et c'est un point positif — se consacrent à des films nettement politiques et ignorent le cinéma dit « *underground* », qui au nom d'une commune marginalité leur a parfois été assimilé dans le passé. D'ailleurs le phénomène — bien essoufflé il est vrai — de la contre-culture à l'américaine a, par un consensus général, été éliminé des débats : tout le monde s'accordant à penser qu'il ne s'agissait que d'une mystification vouée — on peut aisément le vérifier — à la récupération par le système. Ces exposés ont fait ressortir qu'une très grande différence de permissivité existait entre les sociétés occidentales et les sociétés par exemple latino-américaines : on le savait, bien sûr, mais ces rencontres ont permis de mieux mesurer la différence des conditions dans lesquelles travaillent les groupes démunis dans les sociétés nanties et les groupes démunis dans les sociétés victimes du pillage impérialiste.

c) DES PROJECTIONS DE FILMS : elles ont fait ressortir la nécessité pour les films au service du peuple d'être aussi bien faits et aussi efficaces que ceux qui sont au service de la bourgeoisie. C'est Sanjines qui, s'inscrivant délibérément en faux contre une certaine tendance qui a sévi en France, notamment à une certaine époque, disait, dans une interview (il n'était pas à Montréal) : « *Les films révolutionnaires se doivent d'être les plus beaux du monde.* » De la confrontation de films militants (je veux dire tournés hors circuit commercial) de différents pays, il apparaît qu'une grande partie d'entre eux ont tendance à supposer connu le contexte de la lutte qu'ils décrivent, sans fournir suffisamment de précisions informatives. A cet égard on peut citer comme exemplaire la démarche du Belge Robbe de Hert dans *L'Homme sandwich* qui, tout en recourant au cinéma direct qui, employé par d'autres, est souvent bavard et fastidieux, propose un remarquable document sociologique sur le sport cycliste dans son pays et sur la formidable aliénation qu'il entraîne. Les films militants gagneraient à atteindre cette dimension universelle qui trop souvent leur fait défaut.

S'agissant des films à thème politique tournés dans le système de production-distribution, l'exemple latino-américain indique qu'il convient absolument de réexaminer la question des mécanismes de représentation : il nous semble qu'au nom des méfaits de l'hollywoodisme, on a eu tendance à condamner en bloc le « spectacle », alors qu'il s'agit au contraire de repenser son mode de fonctionnement afin de trouver de nouvelles esthétiques qui, tout en étant dégagées des manipulations et des sollicitations abusives du cinéma américain dominant, parviennent cependant à la même efficacité et à la même universalité. Il est vrai qu'il faut ajouter que Hollywood a su patiemment se construire son public et que dans les conditions actuelles un film national et populaire n'est pas pour autant assuré de connaître un succès commercial. C'est un vaste problème que nous ne faisons ici

qu'aborder succinctement : nous pensons que des films comme *Le Courage du peuple* ainsi que *La Terre promise* (celui-ci de Littin) fournissent en tout cas des sources de réflexion précieuses.
Il faut ajouter enfin que ces rencontres ont permis de fructueuses occasions d'échanges individuels.

Observations et remarques

En ce qui concerne l'inspiration et le déroulement de ces rencontres, on peut émettre quatre constatations :
— Comme plusieurs participants l'ont souligné (par exemple le Cubain Espinosa, l'Uruguayen Walter Achugar, le Français Serge Le Péron et d'autres), on a peut-être eu le tort, dans l'ensemble, de parler du *cinéma politique* en l'air, sans se référer concrètement et explicitement à des contextes précis, à des situations déterminées. Il est symptomatique que l'on n'ait pas souvent abordé la question des lignes idéologiques, si ce n'est par allusion : c'est-à-dire que l'on comprenait qu'un tel se référait à telle tendance, et celui-là à une autre, mais si l'on excepte quelques interventions les orateurs étaient généralement vagues et évasifs quant à l'option politique qui était la leur.

— Peut-être cette imprécision était-elle inévitable, voire préférable, dans une première rencontre comme celle de Montréal : une trop grande définition de chacun aurait risqué de faire éclater les participants en plusieurs tendances antagonistes ? La question doit effectivement être posée, mais il reste que l'inspiration de certains groupes était d'évidence assez floue. Or la lutte idéologique par le cinéma — c'est une autre certitude — requiert des bases claires sous peine de s'effilocher et finalement de provoquer une disparition des groupes trop inconsistants de ce point de vue.

— L'un des points les plus positifs de ces rencontres a été, par contre, de permettre, pour la première fois à cette échelle, l'amorce d'un débat entre délégués du tiers monde et délégués d'Occident. Comme déjà évoqué précédemment, la différence des situations provoquée par l'inégalité économique suscite souvent, bien que de manière diffuse, des incompréhensions réciproques. Comme le critique italien Lino Micciché (qui dirige aussi la Mostra de Pesaro) l'a fort bien dit : les gens du tiers monde ont parfois tendance à penser que les Occidentaux ne savent que donner des leçons sur la manière de mener à bien une révolution qu'ils ne font pas chez eux, et les Occidentaux, pénétrés de schémas historiques traditionnels, éprouvent souvent de grandes difficultés à comprendre le sens fondamental de processus révolutionnaires particuliers, nouveaux ou originaux, composites aussi, qui surgissent dans le tiers monde. Il s'agit de sortir d'une certaine conception métaphysique de l'antagonisme entre le tiers monde et l'Occident. Solanas a déclaré à ce sujet qu'il fallait que l'on soit conscients que le développement de l'Amérique du Nord et de l'Europe avait été dans une grande mesure favorisé par le pillage éhonté de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique latine, et qu'en conséquence la lutte des classes dans les nations nanties avait été pendant longtemps ralentie et atténuée. Ce processus objectif doit en effet être saisi comme tel : il explique en particulier la différence de permissivité déjà soulignée entre les pays d'Occident et les pays du tiers monde. L'évidence de la différence des situations ne doit pas être un obstacle à l'harmonisation des stratégies mais au contraire la stimuler. A cet égard le Québec était sans doute le lieu idéal pour de telles rencontres, puisque tout en faisant partie de l'Occident, il connaît lui aussi les frustrations sociales, culturelles et politiques des nations dépendantes.

— Il est un aspect des choses qui a été totalement « oublié » à Montréal et qui sans doute ne pouvait que l'être au stade actuel de la conjoncture, mais au sujet

duquel il faudrait développer une prise de conscience : c'est l'importance de la dénonciation du révisionnisme et du social-impérialisme. Ces termes ont été absents des différentes motions qui ont été adoptées par l'ensemble des participants sur une série de problèmes internationaux. Par exemple, on a dénoncé la répression au Chili sans souligner les responsabilités du révisionnisme dans l'absence de riposte de la part de masses que l'on n'avait pas voulu mobiliser ni armer (*cf.* à ce sujet le film *Quand le peuple s'éveille*). De même, si l'on a pu de temps à autre, au cours des débats, dénoncer par avance le danger d'intégration réformiste des groupes militants dans le système, jamais il n'a été souligné que le révisionnisme ne pouvait que pousser à ce processus. Ce n'était sans doute pas le lieu de procéder à de telles analyses. Le fait est pourtant qu'il n'existe pas à ce jour de lieu qui soit propice, dans le domaine du cinéma, à une telle réflexion. Il importe pourtant que l'on y songe, car il devient indispensable d'élaborer une stratégie d'inspiration marxiste-léniniste pour combattre à la fois l'opportunisme de centre gauche et le révisionnisme dont l'influence conjuguée est aisément décelable, en Europe de l'Ouest, dans nombre de manifestations cinématographiques.

Conclusions

Ces rencontres de Montréal ont constitué dans leur genre une petite « date historique », en ce qu'elles ont permis à quelque deux cents militants (cinéastes, animateurs, critiques) du cinéma anti-impérialiste et anticapitaliste de prendre conscience de l'importance de leur courant dans le septième art mondial.

On a pu en déduire que le combat devait être poursuivi, notamment dans trois directions :
1. *La constitution d'un réseau de distribution :* les films ne circulent pas encore suffisamment entre les pays et entre les groupes. Le spontanéisme brouillon doit absolument être dépassé pour laisser la place à une structure plus efficace et plus rationnelle. Plus rentable aussi, car le facteur argent ne doit pas être négligé si l'on veut que les expériences se poursuivent. Ce sera évidemment une tâche très difficile.
2. *La critique :* les participants ont souhaité l'organisation d'un colloque spécifique sur cette question dans un manifeste intitulé : *Une critique de type nouveau pour un cinéma de type nouveau,* qui préconise les axes de recherche suivants : *a*) remettre en question le règne du cinéphilisme désincarné et promouvoir une critique militante qui dénonce l'idéologie des cinémas établis et soutienne les cinémas progressistes ; *b*) sortir de l'idée qu'il y a des « grands » cinémas et des « petits » cinémas, des cinémas à « vocation internationale » et des cinémas nécessairement confinés dans le provincialisme ; *a*) privilégier les critères politiques au détriment des critères esthétiques abstraits et prétendument apolitiques, contribuer à promouvoir des esthétiques nouvelles sur la base du marxisme ; *d*) susciter des revues et de nouveaux pôles de réflexion critiques émanant des forces progressistes de tous les continents.

3. *Des fronts culturels régionaux :* à l'exemple de la Fédération panafricaine des cinéastes (Fepaci), créée en 1969, les cinéastes latino-américains ont décidé de fonder une « Felaci », organisme « *ouvert à tous les cinéastes qui se déclarent,* à travers leurs œuvres, *pour un cinéma anti-impérialiste et libre de toute dépendance culturelle* » et dont le programme en douze points déclare notamment vouloir « *centraliser, coordonner et diffuser l'information sur les activités du mouvement cinématographique latino-américain et des autres pays du monde qui sont en situation de dépendance ou qui en sont à leurs débuts* » et « *établir des relations avec les organismes internationaux équivalents* ».

Les Ouest-Européens (et les Québécois) ont publié pour leur part un *projet de plate-forme* à l'adresse de tous les groupes et cinéastes militants intéressés, dans lequel ils déclarent leur volonté de lutter contre « *l'usage néo-capitaliste et impérialiste de l'audio-visuel* ».

En voici des extraits :

« *Les signataires dénoncent :*

— *le refus du système de diffuser des films, notamment du tiers monde, qui se différencient ou s'opposent aux modèles codifiés par lesquels on éloigne du peuple la conscience de son exploitation et de son oppression ;*

— *la manipulation des films qui arrivent à franchir la barrière des circuits commerciaux par l'attribution à ces films d'une valeur d'usage en tant qu'objets exotiques monnayables dans une société libérale.*

Les signataires proposent en conséquence la création d'un front qui :

— *contribue à la formation d'une conscience critique face aux produits véhiculés par le système et l'idéologie dominante ;*

— *favorise la diffusion de tous les films qui servent la libération des peuples.* »

Les signataires invitent les groupes concernés à établir un dossier d'information dans lequel ils définissent leur position politique et décrivent leur pratique et à participer à une réunion à Bruxelles avant la fin de cette année. Pour tous renseignements, écrire à *Micheline CRETEUR, 32, avenue Van Becelaere, 1170 Bruxelles (Belgique).*

Le front constitué par les Européens de l'Ouest et les Québécois sera d'une nature différente de ceux que forment la Fepaci et la Felaci puisqu'il regroupera moins des cinéastes que des groupes militants. Il devrait logiquement s'harmoniser avec celui qui se met actuellement en place entre les groupes français d'extrême-gauche.

Vastes sont les perspectives ouvertes par ces rencontres de Montréal. « Discutables » sont vraisemblablement bien des points évoqués dans ce compte rendu : aussi espérons-nous qu'ils seront discutés...

Philippe BILLON.



« L'heure de la libération a sonné »

Entretien avec Heiny Srour

Heiny Srour, cinéaste libanaise, a tourné dans la zone libérée du sultanat d'Oman un film d'une heure intitulé : *L'heure de la libération a sonné*, qui a été sélectionné par la Semaine de la Critique au Festival de Cannes cette année. *Par rapport au cinéma arabe* qui — en dépit des mouvements de renouveau qui l'animent — cherche encore souvent sa voie sur le plan politique, ce film a le mérite de s'inspirer d'une analyse idéologique d'une clarté peu commune. *Par rapport au cinéma français* (*et européen*), il présente l'avantage de proposer une méthode et une démarche particulièrement efficaces sur lesquelles il conviendrait de méditer afin de faire évoluer par exemple le cinéma militant qui, on le sait, échappe encore difficilement à un didactisme assez ennuyeux.

L'auteur nous parle ici des raisons qui l'ont incitée à tourner ce film et de ses conceptions politiques et esthétiques.

Monique Hennebelle : *Heiny Srour, pourquoi ce film ?*

Heiny Srour : Pour plusieurs raisons. D'abord pour briser la conspiration du silence qui règne sur la lutte que mène depuis neuf années le Front Populaire pour la Libération d'Oman (F.P.L.O.) dans une région qui recèle les deux tiers des réserves mondiales en pétrole et qui fournit, pour l'heure, le quart de la production mondiale, en laissant à l'impérialisme des superprofits fabuleux. Ensuite, pour souligner le rôle exemplaire d'une lutte de libération arabe de type vietnamien. Enfin, parce que la féministe que je suis a été particulièrement enthousiasmée par la manière dont le F.P.L.O. conçoit et résout la question de l'émancipation de la femme. C'est bien la première fois dans le monde arabe, qu'une force politique organisée considère que la libération de la femme est une fin en soi et pas seulement un moyen pour se débarrasser plus rapidement de l'impérialisme. C'est bien la première fois que la pratique dans le monde arabe va aussi loin que les slogans. Il m'a paru important de communiquer l'expérience, à bien des égards exemplaires, du F.P.L.O.

M. H. : *Dans quel contexte sa lutte se déroule-t-elle ?*

Heiny Srour : Le Front combat depuis 1965 le féodalisme du sultan Saïd Ben Taymour qui, allié à l'impérialisme anglais, maintient le sultanat d'Oman (2 000 000 d'habitants, à l'est de la République Démocratique du Yemen et au sud de l'Arabie saoudite) dans une situation que je qualifierai de moyenâgeuse dans les villes et qui est proche de l'âge de la pierre dans les campagnes. Ce sultan, dans sa volonté d'arrêter le temps, ne voulait pas que ses sujets importent les produits du monde moderne : bicyclettes, médicaments, postes de radio... En 1970, les Anglais l'ont remplacé par son fils Qabous, qui a introduit quelques réformettes mais qui maintient par exemple l'esclavage. Désireux d'en finir avec une révolution qui risque de faire tache d'huile dans tout le golfe arabe, les Anglais, qui exercent sur Oman un protectorat de fait, ont fait appel aux Américains. Ceux-ci ont à leur tour demandé à leurs alliés dans la région d'intervenir : Fayçal d'Arabie donne de l'argent, Hussein de Jordanie envoie sa police et le shah d'Iran a expédié 3000 hommes en renfort dans la zone libérée, et estime à 11 000 hommes le nombre d'Iraniens à Oman. La zone libérée (l'essentiel de la province ouest, le Dhofar, qui comprend 200 000 habitants) est soumise à une véritable tentative de génocide. Il faut attirer l'attention sur une situation que la presse internationale s'évertue à cacher. D'où ce film. J'ai passé trois mois au Dhofar, où j'ai fait, avec une équipe technique composée de l'opérateur Michel Humeau, de l'ingénieur du son Jean-Louis Ughetto et d'un assistant yéméniste Itzhak Ibrahim Souleily, environ 400 kilomètres à pied.

M. H. : *La forme de votre film est fort intéressante : vous êtes parvenue à combiner une grande rigueur dans l'exposé politique avec un « sens de l'humain », Alors que beaucoup de films militants français sont encore trop souvent ternes et rebutants, votre film apparaît au contraire passionnant de bout en bout. Le montage semble avoir été beaucoup travaillé.*

Heiny Srour : Le film commence par une séquence de plans fixes en couleurs, qui est une sorte de résumé de la situation dans la zone libérée, commenté par une chanson de libération que fredonne un combattant de l'Armée populaire. Cette séquence sert à identifier le spectateur à la révolution en même temps qu'elle établit qu'au début était le peuple. Le cours du film peut être divisé en deux parties : la première, la plus courte, parle des méfaits de l'impérialisme et de ses alliés locaux ; la seconde, la plus longue, est consacrée à un reportage effectué dans la zone libérée. L'impérialisme dans le golfe est analysé à partir de documents de télévision. Tout ce qui est du côté de l'impérialisme est en noir et blanc. Tout ce qui est du côté de la révolution est en couleurs ou teinté de rouge. Quand les documents filmés du côté de l'impérialisme se trouvaient être en couleurs, je les faisais contretyper en noir et blanc... Il me paraissait dangereux, en effet, de faire un beau spectacle avec les avions de la Royal Air Force. D'une manière générale, il me paraît dangereux politiquement de ne pas démarquer, au niveau de l'image et du son, ce qui relève des forces d'oppression et ce qui relève des forces de libération. Dans ce film, au niveau du son, c'est la voix du combattant déjà mentionné qui commente les images prises de l'autre côté de la barrière et c'est encore elle qui appelle à l'unité du combat. Il est donc clair que si nous avons utilisé des images prises du côté de l'impérialisme, c'est uniquement parce que le peuple arabe n'a pas pu enregistrer sur pellicule son histoire.

L'heure de la libération a sonné est donc, à tous les niveaux de l'image et du son, un film partisan. Au niveau du montage aussi, on ne peut mettre des images filmées des deux côtés de la barrière, dans n'importe quel ordre, et dire au spectateur de choisir son camp : ce serait mettre sur le même plan oppression et liberté, injustice et justice. Le film est construit sur une structure qui refuse la conception bourgeoise de l'« objectivité » : il prend parti clairement sans pour autant cacher les difficultés de la lutte, sans cacher non plus les contradictions, sans verser enfin dans le triomphalisme. Le montage est entièrement conçu de façon à dégager une analyse de ce qu'est une guerre du peuple. On montre d'abord, à travers l'interview d'un combattant, que les débuts d'une guerre de ce type sont très difficiles parce qu'il y a généralement peu de moyens et qu'il faut compter essentiellement sur ses propres forces. Puis on analyse les raisons de la force de la révolution : mobilisation des masses, unité dans les

۱۰/۶/۱۳۷۶ حساب

rangs du peuple, libération de la femme. Le film s'attache à illustrer le principe que dans une guerre populaire l'armée est au service du peuple. On voit donc beaucoup le rôle politique de l'Armée de Libération. Ainsi que son rôle productif. Vers la fin du film, la conférence au cours de laquelle un cadre explique que l'idéologie doit toujours guider le fusil résume la raison du succès du Front.

Des cartons orientent, dans le film, le spectateur vers une lecture politique : il est important, en effet, de contribuer à déconditionner le spectateur arabe qui pendant cinquante ans a enregistré les images du cinéma comme on consomme un opium. Le carton permet de casser le « spectacle » en incitant le spectateur à conserver son sens critique en éveil, à l'amener à voir dans une séquence une leçon politique et non pas une simple suite d'images. Mais je n'ai pas mis cependant trop de ces cartons, car leur accumulation aurait été rapidement ennuyeuse. Il faut à la fois éviter de perdre le spectateur en l'ennuyant et éviter de l'abrutir en le divertissant. Je me suis efforcée, au niveau du montage, d'échapper à l'un et à l'autre excès. J'ai essayé d'autre part d'utiliser au maximum les éléments de la culture populaire de la région, par exemple en insérant dans le film des chansons qui sont chantées par les combattants de l'armée : très élaborées sur le plan politique, elles sont aussi très belles sur le plan artistique. Enfin chaque fois que cela a été possible, j'ai utilisé le dialogue original à la place du commentaire.

En gros j'ai essayé d'intégrer, au niveau du son, la tradition orale arabe qui est un élément fondamental de la culture populaire chez nous. Et c'est très important dans un film militant de se référer à la culture populaire, si l'on veut vraiment atteindre le public auquel on destine le film. Au niveau de l'image c'est la tradition de l'arabesque qui est intégrée à travers les cartons.

M. H. : *Comment voyez-vous, pour votre part, l'orientation que devrait prendre le cinéma arabe ?*

Heiny Srour : Pour répondre à cette question, il faut d'abord définir la période historique que nous traversons ainsi que les tâches politiques qui incombent à toute personne arabe, cinéaste ou non. Le monde arabe passe aujourd'hui par une période de révolution nationale démocratique. Notre ennemi principal est donc l'impérialisme et ses alliés locaux : la bourgeoisie compradore et le féodalisme. La base de cette révolution arabe est constituée par les masses pauvres, ouvrières et paysannes. L'avant-garde est bien entendu la classe ouvrière. Dans la période actuelle, ses alliés sont la petite bourgeoisie et la bourgeoisie nationale. Si l'on veut cerner le maillon principal, si l'on veut viser juste avec notre fusil-caméra, il faut concentrer nos efforts contre l'ennemi principal et donner la parole à la base principale de la révolution : les masses pauvres. Les alliés de la révolution (petite bourgeoisie et bourgeoisie nationale) ne méritent guère plus sur nos écrans qu'un statut d'alliés. D'autant que depuis des millénaires les possédants sont les objets et les sujets de l'art dans toutes ses expressions. C'est le cas dans le cinéma depuis qu'il a été inventé.

En conséquence, au niveau du contenu, est l'ennemi du peuple tout cinéma fait par les neutres à l'usage des riches et des moins riches qui veulent garder les mains propres, les yeux fermés et les oreilles sourdes.

Est notre ennemi tout cinéma qui ne parle pas — et pour la dénoncer — de l'oppression nationale et sociale sous toutes ses formes, y compris de l'oppression féminine. Qui ne parle pas du pillage de nos ressources nationales, de la misère et de la souffrance.

Est notre ennemi tout cinéma qui tourne le dos aux urgences historiques pour se réfugier dans un passé mythique saisi à travers une démarche contemplative qui n'est qu'une fuite hors du présent.

Est notre ennemi tout cinéma qui traite des problèmes dits universels sans leur donner leur dimension sociale et nationale. Par exemple, on ne peut parler du sentiment de l'amour « innocemment » : il n'est pas le même dans une société où la femme est l'égale de l'homme et dans une société où elle est son esclave, sa bête de luxe ou sa bête de somme.

Voilà pour le contenu.

Sur la question de la forme, est notre ennemi tout cinéma ésotérique réservé aux initiés et aux seuls individus qui ont le loisir de réfléchir.

Est notre ennemi, tout cinéma vulgaire, tout cinéma schématique et triomphaliste, car il verse dans la démagogie.

Est notre ennemi tout cinéma qui subit le terrorisme moral de l'œuvre d'art parfaite et achevée. Tout cinéma qui ne recherche pas des formes nouvelles pour exprimer des contenus nouveaux. Tout cinéma installé dans le confort intellectuel des canons esthétiques établis par les possédants et pour eux. Tout cinéma qui utilise l'iconographie, le symbolisme et les valeurs morales de l'autre camp.

Car nous ne pouvons faire fi de nos responsabilités de cinéastes et ignorer l'impact formidable des images et des sons. Les impérialistes, eux, ne le méconnaissent pas. Ils mettent en ce moment notre civilisation entière en danger mortel. Nous devons nous armer d'intolérance contre les ennemis de la liberté.

Notre principe est : qui n'est pas avec nous, est contre nous.

Notre pratique : l'idéologie doit guider la caméra.

Propos recueillis par
Monique HENNEBELLE.

FIN DE LA CENSURE POLITIQUE EN FRANCE ?

« Plus de censure, ni sur les films ni dans les prisons ! » Dans son allocution prononcée le 27 août 1974, M. Giscard d'Estaing, évoquant le « changement », affirmait : « Les libertés publiques sont et seront minutieusement respectées. »

Le Président de la République annonce donc, une nouvelle fois, la disparition de la censure [1]. Mais l'évoquant à propos des libertés publiques, M. Giscard d'Estaing parle en l'occurrence de la censure politique : il laisse volontairement de côté l'aspect moral, se ménageant ainsi un alibi immédiat pour justifier le maintien de la Commission de censure, par ailleurs élément publicitaire de l'industrie de films pornographiques.

Depuis le passage de M. Jacques Duhamel au Ministère des Affaires culturelles et le limogeage de M. Maurice Druon, le rôle essentiel de cette Commission est, du point de vue gouvernemental, la « protection des mineurs », c'est-à-dire qu'il lui revient de fixer les interdictions aux moins de 13 ou de 18 ans. Elle a néanmoins toujours le pouvoir de proposer des interdictions totales. Chargée d'exécuter les « basses œuvres », la Commission n'est que consultative, le Ministre compétent peut suivre... ou ne pas suivre ses « recommandations ». Il a ainsi le pouvoir d'interdire un film qu'elle aurait autorisé, comme cela s'est produit pour **Histoires d'A.**

L'existence ou la non-existence de la censure tient finalement au bon vouloir du Ministre et à plus forte raison à celui du Président de la République. Pour l'instant, celui-ci est, en paroles, opposé à la censure...

Jusqu'à quand ? Jusqu'où ?

C'est ce que nous allons essayer de savoir.

Il existe depuis plusieurs années des films qui rendent compte de la réalité des luttes en France. On les chercherait en vain (sauf exceptions) dans les salles commerciales.

Pourquoi ?

Ces films, qui constituent ce que l'on a coutume d'appeler le « cinéma militant », sont produits en dehors de l'appareil de production-distribution commercial. Au service des luttes populaires dont ils sont partie prenante, ils sont presque toujours réalisés avec un très faible budget. Ils ne doivent leur existence qu'au bénévolat de ceux qui les réalisent. Leur diffusion, qui atteint parfois une certaine ampleur, se fait le plus souvent dans des réunions et des meetings, au mieux sur le lieu des luttes en rapport avec celles qu'ils traitent.

Ces films restent inconnus d'une grande partie du public, car c'est là qu'intervient une autre forme de censure, beaucoup plus discrète, beaucoup plus efficace : la censure économique.

Elle se manifeste dès le début du processus de réalisation d'un film, et jusqu'à sa diffusion : de l'impossibilité de trouver l'argent nécessaire à sa production dans des conditions normales, à l'impossibilité de le faire programmer par les trusts de distribution, cette forme de censure s'emploie sans relâche à maintenir le cinéma militant dans la clandestinité. Clandestinité dont le pouvoir s'accommode le plus souvent. Il est à noter que dans les rares cas où la censure économique a été brisée par une possibilité de sortie en salles, la censure gouvernementale est intervenue : cela s'est produit avec **Octobre à Paris** pendant la guerre d'Algérie et avec **Histoires d'A** plus récemment.

Diffusés en dehors des circuits reconnus, cantonnés dans une marginalité de fait, les films militants se passaient fort bien de visa de censure. Auraient-ils été autorisés sous l'« angien régime » ? La question ne nous importe plus. Ce qui est important maintenant, c'est de savoir si la déclaration de M. Giscard d'Estaing n'est pas un « gadget » usé (elle a déjà été proférée par d'autres) mais une mesure concrète que nous serons amenés à vérifier dans très peu de temps.

En effet, les cinéastes et les groupes de cinéma militant signataires de ce texte ont décidé de proposer la plupart de leurs films à la Commission de contrôle.

L'obtention du visa de censure lèvera l'obstacle administratif à la diffusion des films militants dans les salles. Cette première action sera suivie d'une lutte encore plus opiniâtre contre la censure économique (avec l'aide éventuelle de quelques exploitants indépendants), afin que certains de ces films, projetés dans les salles commerciales, puissent informer un public beaucoup plus large et plus divers : ce public même dont les goûts prétendus servent de prétexte, à l'exclusion de tous les films en prise directe avec la réalité.

Signataires :

Cinéma Libre. Cinéluttes. Collectif Eugène Varlin. ISKRA. G.I.S. (collectif de diffusion d'**Histoires d'A**). Groupe de réalisation Ciné-Afrique. Cinéma Rouge. Les réalisateurs de : **La guerre du lait, Les Lads.** Baible, **Shangaï au jour le jour,** Françoise Chomiène, **Palestine Vaincra,** Jean Charvin, Jean-Pierre Ollivier, **Ecoute, Joseph,** Jean Lefaux.

1. Cette censure cinématographique est anticonstitutionnelle parce que contraire à la Déclaration des Droits de l'Homme (article II, préambule de notre Constitution), qui garantit la liberté d'expression. C'est une règle du droit positif que viole clairement l'institution d'une Commission de contrôle.

Les "Cahiers" aujourd'hui (suite)

1. Réponse au n° 250

A la suite de notre texte, Les « Cahiers » aujourd'hui, **publié dans notre n° 250, nous avons reçu de certains camarades (dont notre ancien collaborateur Philippe Pakradouni) une lettre. Nous la publions ainsi que notre réponse. Sur les questions qui y sont agitées, le débat est ouvert.**

LES CAHIERS A LA RECHERCHE D'UN STATUT « SPECIFIQUEMENT PETIT-BOURGEOIS »

L'article « Les Cahiers aujourd'hui » paru dans le n° 250 de la revue offre l'exemple le plus frappant d'étalage du démocratisme petit-bourgeois, vieux courant idéologique aujourd'hui rénové et qui tente de rehausser les attraits du libéralisme bourgeois, dans la tradition de la plus parfaite débilité politique. L'incapacité à formuler un quelconque projet politique éclate à chaque ligne de cet article.

Son propos se réduit, en dénaturant à tel point la doctrine marxiste-léniniste qu'il ne peut plus la reconnaître, même en paroles, à justifier la place (ré)occupée par les Cahiers dans le concert des revues spécialisées.

La grande question est alors celle de la « spécificité de la revue » (p. 7). On apprend ainsi qu'« *il nous fallait — il nous faut — parler de nous, de la revue* Cahiers du Cinéma. *Ceci ne va pas sans (re)poser certains problèmes.* »

LES CAHIERS DOMINES PAR LE COURANT PETIT-BOURGEOIS

Les Cahiers, dans le bilan qu'ils dressent dans le n° 250, font apparaître un courant dogmatique dominant aux Cahiers du n° 242 à 247.

Pour les Cahiers d'aujourd'hui, ce courant apparaîtrait en « creux » dans la plateforme 242/243. Il concernerait le problème de la direction. De plus, les textes des plates-formes 242/243, 245/246, 247, ne pouvaient, pour les Cahiers d'aujourd'hui, que les amener à jouer un rôle de commissaire politique.

En fait, à aucun moment ne sont proposées une analyse et une caractérisation de ce courant. Les Cahiers utilisent des formules du type « commissaires politique - intransigeance des groupes M.L. - côté professeur », formules magiques n'appelant aucune explication et qui sont censées, par leur pouvoir d'évocation, exorciser le démon stalinien. Ces injonctions ont de tous temps fait les délices des démocrates petit-bourgeois, bien heureux d'écarter le problème de la direction politique prolétarienne. Ce discours subjectif, et les formules repoussoirs qu'ils utilisent, renforcent les tendances libérales social-démocrates et tiennent lieu de véritable critique.

Voyons où les Cahiers d'aujourd'hui veulent en venir ? « *Lancer le projet d'un front culturel ne voulait pas dire automatiquement le diriger — l'erreur la plus courante, celle qui entrava le plus notre projet consista à confondre constamment le processus de constitution avec le processus qui tend à lui installer une direction. Les dogmatiques y ont laissé des plumes* (n° 250). »

PREMIERE ERREUR

Qui parle de constituer un front culturel si ce n'est les Cahiers d'aujourd'hui ?

D'un point de vue matérialiste, le front culturel existe, il constitue un front secondaire où les effets de la lutte de classe sont visibles.

Parlerait-on de créer un front politique révolutionnaire ou un front économique révolutionnaire ?

Ces fronts existent, il s'agit d'y intervenir d'un point de vue de classe déterminé.

Les Cahiers d'aujourd'hui créent une confusion en jouant sur deux définitions différentes du mot front :

— le front comme le lieu où se déroule un affrontement, une lutte de classes objective ;
— et le front comme rassemblement unitaire sur un objectif précis.

Cette confusion leur permet de ne préciser ni le lieu, ni l'objectif.

En ne partant pas de la réalité sociale objective et des luttes qui s'y mènent, les Cahiers visent à constituer un « front » qui regroupe différentes « expériences » et courants de pensée où la revue *Cahiers du Cinéma* aurait sa place spécifique.

En dernière analyse les Cahiers d'aujourd'hui visent à se reconstituer eux-mêmes, à retrouver leur identité en tant que revue spécialisée. Qui suis-je ? Telle est la question clé pour l'intellectuel petit-bourgeois.

Par rapport au front, la véritable question est : Constituer une ligne politique et une direction qui aboutissent à transformer, dans une perspective révolutionnaire, les luttes (la réalité sociale).

DEUXIEME ERREUR

Les Cahiers d'aujourd'hui voient dans le problème de la direction formulé en 242-243 (et ses déductions « système de tâches - de pratique - de textes ») un rôle de commissaire politique.

Par commissaire politique, ils entendent le fait de devenir les agents d'une direction organisationnelle bureaucratique. Ceci leur permet de créer, tout au long de l'article, une confusion entre direction organisationnelle et direction politique reflétant un point de vue de classe (ligne politique M.L.). Cet amalgame entre direction organisationnelle et direction politique leur donne la possibilité tout à la fois d'évacuer le problème principal de la direction politique et de mettre en avant une conception bourgeoise de la direction.

Cette dernière ne peut être que bureaucratique : « *Installer une direction* (n° 250). »

Et telle est bien la conception des Cahiers d'aujourd'hui qui visent à participer à la conquête de cette direction sur la base de leur compétence.

Cette attitude carriériste transparaît nettement dans le passage suivant : « *Pas question de penser le problème de la direction de façon abstraite, au nom de la connaissance des principes politiques vrais mais en rapport avec les capacités réelles d'être reconnus — sur notre terrain spécifique — comme une composante qui aspire à la direction, qui est partie prenante de la lutte, du débat pour la direction.* »

Le problème principal de la direction politique, totalement évacué par les Cahiers d'aujourd'hui, doit être formulé de façon radicalement différente : en terme de pouvoir de classe - de rapport de force - d'alliance.

En voulant se faire « reconnaître » comme direction non sur la base des principes politiques justes mais à partir de leur identité et de leur acquis (*cf.* n° 250 : « *Les capacités réelles d'être reconnus sur notre terrain spécifique* »), les Cahiers

d'aujourd'hui enfourchent les thèses et la pratique social-démocrate (et comment leur anti-autoritarisme et leur libéralisme, en rejetant ouvertement les principes, laissent la porte ouverte aux magouilles politiques).

Ce type de discours permet aux Cahiers d'aujourd'hui de vouloir être une revue « spécifique » de cinéma, intervenant comme praticiens sur le front culturel, ayant une pratique spécifique (journalisme) avec une certaine compétence, leur donnant le droit à la parole.

Le droit à la parole, les Cahiers d'aujourd'hui comptent bien l'utiliser, et il suffit pour s'en rendre compte de voir comment, dans le n° 250, ils le formulent : « *Bref, il nous fallait — il nous faut — parler de nous - de la revue* Cahiers du Cinéma ». Ou encore : « *Au nom d'un politisme abstrait, nous avons couru le risque de nous couper du milieu du cinéma et des luttes qui s'y déroulaient. Du coup notre « droit à la parole » devenait ambigu. Les organisations et militants politiques nous faisaient confiance quant à la maîtrise de notre spécificité.* »

Comment ils entendent conquérir ce droit à la parole ?
— en maîtrisant leur spécificité ;
— en ne se coupant pas du « milieu » du cinéma.

Comment ils entendent l'utiliser ?
— en tant que revue de cinéma ;
— en technicien au service des luttes ;
— en étant partie prenante dans le débat de la direction du F.C.R. sur la base de leur spécificité.

La démarcation que font les Cahiers d'aujourd'hui recouvre en fait quel discours politique ?

Cette démarcation comporte deux aspects :

L'aspect principal de la démarcation des Cahiers d'aujourd'hui s'effectue sur la question de la spécificité de la revue *Cahiers du Cinéma* (*cf.* n° 250, « *un ensemble de rédacteurs unis sur (et par) le projet d'une revue, projet relié à celui plus général du front culturel* »).

A partir de cet aspect leur volonté est de réoccuper la place qu'ils avaient, semble-t-il, perdue comme revue spécialisée (*cf.* n° 250) « *au nom d'un politisme abstrait nous avons couru le risque de nous couper du milieu* ») et d'obtenir le statut de praticien.

Pour ce faire, les Cahiers d'aujourd'hui utilisent, comme aspect secondaire, tout un vernis de gauche leur servant de caution (*cf.* n° 250, « *de même la lutte idéologique dans la revue se mène en tenant compte que nous ne sommes pas une « revue de parti », mais un appareil au service des luttes du mouvement révolutionnaire, particulièrement sur le terrain du cinéma* »).

Ainsi l'orientation prise par les Cahiers d'aujourd'hui permet de mieux comprendre tout le verbiage qu'ils font sur la question de la direction en jouant constamment sur les deux aspects énoncés plus haut.

Nous savons bien que ce type de démarche, qui met le spécifique (revue) au départ en réclamant le droit à la parole à partir de ce dernier, recouvre un corporatisme certain, et qui a pour seule caution de mettre la technique au service des luttes ; programme spontanéiste, car il ne se pose pas en termes de lutte de classes ; il faut servir pour servir, ce qui permet aux Cahiers d'aujourd'hui de ne jamais se poser comme question : Servir quelle politique ? servir quoi ? servir quel point de vue ? servir quelle stratégie ?

A quelle pratique ? Les Cahiers d'aujourd'hui répondent : « *Celle de la lutte idéologique (journalisme-enseignement) certes, mais surtout celle de la production et de la diffusion des films militants, films de soutien aux luttes, films eux-mêmes en lutte.* »

Refoulant les questions politiques exprimées plus haut, les Cahiers d'aujourd'hui se condamnent à une pratique activiste.

Cette attitude est dangereuse, car en évacuant dans un premier temps le déterminisme politique, elle permet, en valorisant le spécifique (revue/pratique), de faire croire qu'à partir d'une certaine compétence, chacun peut avoir droit à la parole ; ceci sous-entend que tout le monde, pourvu qu'il soit praticien, pourra participer à la définition de la ligne d'intervention sur le front culturel, et pour s'en convaincre il suffit de lire ce que les Cahiers d'aujourd'hui écrivent dans le n° 250 : *« Il n'est pas question de renoncer à ce point de vue global, il est question qu'il devienne aussi (et les Cahiers comme lieu actif où il puisse s'élaborer) l'affaire de tous ceux qui produisent et diffusent des films. »*

Ainsi les Cahiers d'aujourd'hui, optant pour une définition avec « tout le monde », admettent le pluralisme politique, sur la base de la pratique (*cf.* n° 250, « l'affaire de tous ceux qui produisent et diffusent ; ex. : J. Yanne).
Nous savons bien que ce pluralisme est la caractéristique d'un point de vue individualiste (mon opinion) qui a pour nature politique les thèses petites-bourgeoises, car elles admettent que toutes interventions sur un front peuvent être la résultante de l'action de différentes forces à intérêts antagonistes et surtout antagonistes au prolétariat. En effet, les Cahiers d'aujourd'hui, par leur option pluraliste, évacuent le problème de la constitution d'une direction M.L. et admettent un partage avec des courants ne représentant pas les intérêts fondamentaux du prolétariat.

Si, à priori, ce libéralisme admet tout le monde (pourvu qu'il soit animé de bonnes « intentions »), très vite dans les faits il pose une exclusive absolue vis-à-vis de l'application des principes M.L. de direction.
Rappelons que le problème de la direction n'est autre que celui de l'orientation et de la ligne politique qui guide l'action.
Le fait que les petits-bourgeois admettent qu'un point de vue est la résultante de différentes forces, montre qu'ils s'opposent à l'établissement de l'hégémonie du point de vue prolétarien et le travail de ralliement à ce point de vue.

Ce type de discours, nous le connaissons bien ; il demeure encore implanté dans un certain courant dominé par l'opportunisme qui refuse en dernière analyse de mettre la politique au poste de commandement.
En fait, c'est un joli tour de passe-passe qu'exécutent les Cahiers d'aujourd'hui, en substituant à la direction politique une direction liée à la compétence technique et théorique sur leur domaine spécifique (le cinéma).
En ceci ils n'ont rien à envier aux intellectuels révisionnistes qui se servent du marxisme comme méthode de travail mais ne resituent jamais d'un point de vue M.L. leur production à un niveau de politique générale.
De plus, il faut ajouter que leur antipartisme, anticommuniste, doit remplir d'aise la bourgeoisie (se référer à l'article du *Monde* de Jacques Siclier sur les Cahiers d'aujourd'hui, faisant l'éloge de la nouvelle orientation).
Ainsi les Cahiers d'aujourd'hui, en refusant les principes M.L. de direction des luttes et par leur acquis le renforcement du problème du Parti, seul guide capable de les faire aboutir, se renvoient d'eux-mêmes au menu praticisme corporatiste enduit d'un vernis révolutionnaire.

En conclusion, si nous dénonçons les thèses petites-bourgeoises des Cahiers d'aujourd'hui, ce n'est pas pour formuler une vue de l'esprit, mais au contraire permettre, par cette polémique, de démasquer l'opportunisme qui sévit dans nos rangs et de jeter les bases d'une pratique sur tous les fronts qui s'inscrit dans la lutte entre les deux lignes pour la constitution du Parti Communiste authentique et l'élaboration d'un programme communiste posant la question de la révolution prolétarienne en France et de l'instauration de la dictature du prolétariat.

LES TACHES DES REVOLUTIONNAIRES SUR LE FRONT CULTUREL DOIVENT CONTRIBUER A L'UNIFICATION DU MOUVEMENT M.L.

Si les plates-formes 242/243 : « *Quelles sont nos tâches sur le front culturel ?* », et 247 : « *Pour une intervention unifiée sur le front culturel* » ont le mérite de situer clairement l'enjeu du front culturel, les tâches des révolutionnaires, et d'être toujours d'actualité, leurs résolutions ont été écartées par le courant opportuniste (*cf.* n° 250).

Les plates-formes 242/243, 245/246, 247 correspondaient à une période de flux contribuant à l'unification d'un point de vue M.L. sur le front culturel, car dans leur ensemble, elles constituaient une base solide pour que puisse s'édifier la ligne particulière d'intervention sur le front et son application, en prenant en main la lutte idéologique contre la culture bourgeoise et les conceptions qui la justifient, et la soutiennent.

Les aspects positifs de cette contribution étaient :

1° *D'avoir posé, d'un point de vue M.L., l'enjeu et les tâches des révolutionnaires sur le front culturel.*

en dégageant :

— la nécessité d'un point de vue d'ensemble sur le front culturel guidé par les principes M.L. et mettant en jeu une réelle liaison aux masses ;
— un travail prolongé sur le front culturel rompant avec l'empirisme (systématisation de bilans d'expériences) et le localisme (point de vue d'ensemble) ;

en situant :

— le travail sur le front culturel dans la perspective de la constitution du Parti (*cf.* « Prendre comme base le problème de l'unification sur le front culturel et comme facteur dirigeant le problème de la ligne générale de la révolution en France et sa mise en jeu conjoncturelle, en développant l'unification avec les organisations M.L.).

2° *d'avoir mené la lutte idéologique contre l'opportunisme*

Dans la plate-forme 247, les Cahiers tiraient les enseignements des courants opportunistes intervenant sur le front culturel.

On notera que les Cahiers traçaient dans cette plate-forme les perspectives (orientation et axe généraux) sur la base d'une critique de l'opportunisme.

Pour ce faire, les Cahiers avaient dégagé les principales caractéristiques du courant opportuniste :

a) le *réformisme* (réformer l'appareil pour répondre aux aspirations spontanées des masses en matière de culture — conception spontanéiste ne posant pas l'action culturelle en terme politique) ;
b) l'*ultra-gauchisme* (il n'y a rien à faire dans les appareils — sous-estimation de l'importance fondamentale du ralliement de la petite bourgeoisie à des propositions prolétariennes, ou il est impossible de faire quoi que ce soit dans l'appareil culturel — surestimation de l'appareil due à une attitude institutionnaliste de l'appareil niant ses contradictions et le travail de masse) ;
c) le *localisme* (le menu praticisme du travail local et un autodéveloppement niant la nécessité d'un point de vue d'ensemble ; ou encore le localisme sectoriel : autonomisation des secteurs d'intervention « cinéma, peinture, etc. ») ;
d) le *point de vue planétaire* (rupture entre théorie et pratique ; la pratique n'étant que l'application d'une théorie se constituant elle-même).

Le n° 250 des Cahiers marque une rupture face à l'orientation et aux perspectives des plates-formes 242/243, 245/246, 247, et traduit la domination de la ligne petite-bourgeoise au sein des Cahiers. Nous devons constater que cette domination du courant opportuniste se caractérise comme une période de reflux par rapport aux aspects principaux de l'orientation des plates-formes précédentes (l'unification d'un point de vue M.L. sur le front culturel).

Nous pouvons dire aujourd'hui que la ligne politique du n° 250 est un renforcement au courant opportuniste, courant dont le bilan des erreurs avait été entrepris dans la plate-forme 247.

Si, pour l'ensemble des camarades intervenant sur le front culturel, le n° 250 a des effets immédiats (liquidation des contacts, des rencontres d'Avignon, des bilans d'expérience), les conséquences de cette période de reflux ne peuvent qu'amener, de toute évidence, un certain défaitisme entraînant par là même un retour au localisme.

Nombre de camarades adoptent vis-à-vis du libéralisme une attitude elle-même libérale. Voyant le revirement des Cahiers, ils disent : « *Tant pis, laissons faire, laissons passer et pendant ce temps développons notre pratique locale.* »

Ce comportement de « vieux routiers », cultivant le scepticisme et écartant la possibilité d'élaborer une orientation nationale, est fondamentalement erroné. Il laisse la place à l'opportunisme et marque un manque de conscience de l'enjeu réel. Ce laisser-faire est contraire à un travail communiste, il permet aux camarades de se replier sur eux-mêmes et d'éviter de prendre part au débat.

Ceci a pour grave conséquence de couper la pratique locale d'un point de vue d'ensemble et de s'en remettre à sa pure « expérience personnelle ». Il s'ensuit forcément que le contenu de cette pratique est alors lui-même le reflet d'une connaissance étroite et bornée de la réalité.

Cette situation ne peut satisfaire les marxistes-léninistes !

Nous devons être conscients qu'il y a là un enjeu réel : abandonner au courant opportuniste la direction de la lutte sur le front culturel reviendrait à nous mettre en position de suivisme vis-à-vis de ce courant, et contribuant par là même à la liquidation du point de vue M.L. sur ce front.

Nous devons être conscients que l'enjeu politique déborde largement le front culturel, qu'il se situe dans une lutte plus large au sein du mouvement M.L. — lutte entre les deux lignes — pour vaincre l'opportunisme dominant dans nos rangs, et ceci sur tous les fronts — principal ou secondaire.

Cette lutte a pour objet général la question du programme, et pour objet particulier s'y rattachant, la définition d'une politique culturelle révolutionnaire.

Camarades, face à cet enjeu nous devons prendre PARTI !

Dans cette période actuelle de reflux, s'il est impensable d'appliquer une ligne d'intervention unifiée sur le front culturel, les tâches des révolutionnaires sont de participer dans l'immédiat au courant de redressement qui s'organise dans le mouvement M.L., de mener la lutte entre les deux lignes sur le front culturel, de mener, à partir d'un point de vue d'ensemble, des enquêtes auprès des masses, afin de dégager des plans d'action guidés par les principes M.L., d'établir des bilans sur la base « critique-autocritique », tout ce travail s'inscrivant dans une stratégie générale.

CAMARADES, la contribution à l'unification du mouvement M.L. passe par une victoire sur l'opportunisme, ce qui est à l'heure actuelle une condition essentielle pour poser la question de la constitution du PARTI COMMUNISTE AUTHENTIQUE.

Philippe Pakradouni.
Des membres de l'ex-Commission Animation des Cahiers.
Des animateurs de M.J.C.

2. Les spécialistes du général

Réponse à la "réponse"

Nous avons reçu cette « réponse » par la poste. Nous ne l'attendions pas, n'ayant posé aucune question. Ses auteurs ne doutent pas un seul instant qu'il nous faille la publier. Le but qu'ils s'y assignent est — semble-t-il — de mener la lutte idéologique contre nous. Publier cette lettre, y répondre, c'est d'abord leur dire, comme à tous les dogmatiques : ne soyez pas paresseux ; la lutte idéologique, c'est plus sérieux, plus difficile (mais aussi plus vivant) que ça.

Vivre du dogme.

Il y a une question à laquelle le dogmatique ne peut pas répondre (aussi ne la pose-t-il jamais, ni à lui ni aux *autres*), c'est celle de l'énonciation en général et de la sienne en particulier. C'est que le dogme dont il vit (comme on peut vivre de ses rentes ou d'une concession à perpétuité) est toujours quelque chose d'*écrit*, de *déjà* écrit, toujours prêt à être récité. Tout se passe comme si la théorie marxiste-léniniste et la pensée maotsétoung (« la doctrine ») étaient *déjà* hégémoniques, *déjà* au pouvoir, comme si elles n'avaient pas à être spécifiées dans chaque exemple concret de lutte. Le dogmatisme est tout entier dans ce *comme si* qui permet tous les simulacres et toutes les démissions. Au dogme, il faut des scribes et aux scribes des copies à corriger, des contraventions à dresser : nul n'est censé ignorer la Loi. Peu importe si *dans le réel* cette Loi n'est pas reconnue, à peine connue ; les idées vraies (la Loi, le dogme, la « doctrine ») ne peuvent pas ne pas finir par l'emporter, non dans des luttes concrètes, mais de par leur seule force intrinsèque, non dans la lutte contre le faux, mais au terme d'un long *détour* par le faux. Retard de la matière sur l'esprit ; idéalisme.

C'est un texte *qui nous parle.*

Il arrive aux scribes (c'est là leur pratique sociale) qu'ils s'accroupissent et deviennent des *textes vivants*. Textes, ils ne parlent plus qu'aux textes ; paresseux, ils se contentent des programmes et des éditoriaux Exemple : nos censeurs intitulent orgueilleusement leur lettre « réponse au numéro 250 », numéro dont ils n'ont lu (et mal) qu'un texte (« Les Cahiers aujourd'hui »). C'est qu'à force de ne parler qu'aux textes, ils finissent par perdre l'habitude de les *référer* à la pratique de leurs auteurs (quand ils ne renoncent pas à rencontrer ceux-ci), pratique qui consiste parfois — c'est notre cas — à écrire d'*autres* textes, à faire des numéros. Les eussent-ils lus, ces numéros, que nos censeurs y auraient trouvé (que ce soit avec Dario Fo ou l'Anti-Rétro) la question qu'ils doivent refouler pour simplement survivre : d'où parlez-vous ?

Un point d'exclamation n'est pas un argument.

Il s'ensuit une conception étrange de la lutte idéologique : veillée funèbre, ressassement éternel et las des principes, rigidité qui mime la souplesse. Il s'agit d'une conception *défensive :* non pas la *prise de parole* (en ce qu'elle implique un risque, celui de ne pas être entendu ou celui d'apprendre quelque chose qu'on ne savait pas), mais le *droit à la réponse*, le « temps de parole », le juridisme. D'où aussi le ton irréel, rêvé, psalmodiant : l'égrenage du chapelet des principes et le renvoi du dogme à lui-même. Ce droit à la réponse est vite un droit à la paresse : paresseux, le dogmatique ne progresse plus ; ne progressant plus, il régresse. Que font nos censeurs ? Ils citent des passages de notre texte en les faisant suivre d'un point d'exclamation. Comme si le faux se dénonçait de lui-même ! Ils croient non seulement à la force

intrinsèque des idées vraies (les leurs) mais à celle des idées fausses, à leur pouvoir intrinsèque de répulsion (les nôtres). C'est leur faire trop d'honneur, aux unes et aux autres.

Nous ne sommes plus au Moyen-Age.

La « réponse » au numéro 250 est un exemple assez avachi d'une conception de la lutte idéologique qui ne serait en définitive qu'une vaste *disputatio* médiévale : scribe contre scribe, texte contre texte, signifiant-maître contre signifiant-maître. Avec cependant une différence : les *disputationes* de la scholastique médiévale avaient lieu devant un public qu'elles passionnaient. Au lieu de quoi, nos censeurs réussissent ce tour de force de jouer, dans ce théâtre d'ombres, *tous* les rôles : « répondant » à notre texte, ils n'en tiennent aucun compte (ni du numéro où il s'insère) et s'adressent par-dessus nous à d'éventuels lecteurs des *Cahiers* qu'il s'agirait de rallier à leur position. Comment s'y prennent-ils ? En jouant les vieux routiers que rien ne saurait jamais surprendre, en ajoutant des points d'exclamation à notre texte, en se contentant de réaffirmer des principes généraux (déjà exprimés dans les *Cahiers, cf.* n° 242-243). Tout ceci à propos *d'une situation concrète supposée connue de tous les lecteurs — alors qu'elle n'est exposée nulle part.*

Trois vraies questions.

A notre tour de chapitrer les chapitreurs. Situation concrète : non pas la question « Qu'est-ce qu'un front ? » (question intéressante mais académique), mais « Qu'en est-il du front culturel, du nôtre, de celui qui est issu en partie de la plate-forme du numéro 242-243, écrite principalement par Philippe Pakradouni, et qui a abouti à Avignon 73 ? ».
Situation concrète : non pas la question (passionnante mais difficile) « Qu'est-ce que le spécifique ? » (ou comme ils disent avec mépris : le « menu praticisme ») mais « Comment a été, est, sera vécue la « contradiction » militant/artiste, spécialiste du général/spécialiste du particulier ? ».
Situation concrète : non pas reprendre mot pour mot, deux ans après, « Quelles sont les tâches des révolutionnaires sur le front culturel ? », mais tirer un premier bilan (et rendre publics, appropriables, les éléments de ce bilan) de ce qui a déjà été fait, tenté — et raté — par les dogmatiques sur le problème de la direction du front.

Pakradouni était-il à Avignon ?

Sur ces différents points (la spécificité, le front, la direction), nous avons quelques idées. Avant d'y venir (avant de venir sur le terrain du « pur débat d'idées » qui est le seul sur lequel nos censeurs admettent de lutter), disons ceci : il existe depuis quelques années un ensemble de débats, de pratiques, de projets, que condense l'expression de « front culturel ». Aujourd'hui, l'intérêt des organisations politiques se réclamant du marxisme-léninisme pour les questions culturelles ne cesse de croître et le débat sur « comment intervenir ? » de s'enrichir. Il est donc inadmissible que quiconque — cautionné ou non par la « doctrine » — parle de ces phénomènes *sans les connaître.* Il est doublement inadmissible qu'ils en parlent comme s'ils ne les connaissaient pas, alors qu'ils y ont été *pratiquement impliqués* (exemple : P. Pakradouni et les membres de la Commission « Animation culturelle » étaient à Avignon). La paresse confine alors à la malhonnêteté. On a envie de retourner la « réponse » à ses auteurs avec — en rouge, dans la marge — la mention : *Traitez le sujet*, traitez-le *puisque vous en faites partie.* « Sans enquête, pas de droit à la parole. » (Mao.) Ce droit, nos dogmatiques l'ont déjà perdu à Avignon (c'est *eux* qui y ont laissé des plumes) et s'ils s'obstinent à s'agiter dans leur théâtre d'ombres, ils vont le perdre, aussi, partout ailleurs.

Si nous avions du spécifique (pratique, contradiction spécifiques) une conception aussi misérable que celle que s'en font nos censeurs, il y aurait de quoi avoir honte. En tant qu'ils se veulent les « spécialistes du général », « les travailleurs au point de vue d'ensemble », rien ne leur est plus opaque, plus menaçant que le concept de spécificité. Ils veulent

bien lui réserver une place dans l'édifice final, mais à condition de ne jamais le rencontrer en chair et en os pendant les travaux. La pratique spécifique se réduit chez eux à une vague notion de « compétence », et elle ne saurait avoir d'autre horizon que le « corporatisme » (nous ne disons rien de l'abject « carriérisme »). Elle ne serait qu'une sorte de savoir-faire, une technique, pouvant dans le meilleur des cas « être mis au service des luttes », un savoir pratique *neutre* à partir duquel il serait impossible d'acquérir la moindre connaissance. Pourtant Mao est formel :

Le spécifique n'est pas du savoir-faire.

« La pratique sociale des hommes ne se limite pas à la seule activité de production ; elle revêt encore beaucoup d'autres formes : lutte des classes, vie politique, activités scientifiques et artistiques ; bref, en tant qu'être social, l'homme participe à tous les domaines de la vie pratique de la société. »

Mais non ; pour nos dogmatiques le simple fait de « partir du spécifique » ne pourrait mener qu'à l'apolitisme ; sans contenu politique, sans contenu tout court, existant à peine, la pratique spécifique ne donnerait, bien sûr, à personne le droit à la parole (il s'agit là de l'envers complice de cette autre conception, également erronée, qui consiste à voir dans la pratique spécifique *toute* la pratique sociale).

Ce qui est interdit ici, c'est la possibilité de tirer des connaissances d'une pratique spécifique. C'est une erreur philosophique grave, une erreur de paresseux qui coûte cher à la dialectique marxiste. Prenons la peine de relire Mao :

Relisez Mao.

« Si l'on considère l'ordre suivi par le mouvement de la connaissance humaine, on voit que celle-ci part toujours de la connaissance du particulier et du spécifique pour s'élargir graduellement jusqu'à atteindre celle du général. Les hommes commencent toujours par connaître l'essence spécifique d'une multitude de choses différentes avant d'être en mesure de passer à la généralisation et de connaître l'essence commune des choses. Quand ils sont parvenus à cette connaissance, elle leur sert de guide pour étudier plus avant les différentes choses concrètes qui n'ont pas encore été étudiées ou qui l'ont été insuffisamment, de façon à trouver leur essence spécifique ; c'est ainsi seulement qu'ils peuvent compléter, enrichir et développer leur connaissance de l'essence commune des choses et l'empêcher de se dessécher ou de se pétrifier. Ce sont là les deux étapes du processus de la connaissance : la première va du spécifique au général, la seconde du général au spécifique. Le développement de la connaissance humaine représente toujours un mouvement en spirale et (si l'on observe rigoureusement la méthode scientifique) chaque cycle élève la connaissance à un degré supérieur et sans cesse l'approfondit. L'erreur de nos dogmatiques dans cette question consiste en ceci : d'une part, ils ne comprennent pas que c'est seulement après avoir étudié ce qu'il y a de spécifique dans la contradiction et pris connaissance de l'essence spécifique des choses particulières qu'on peut atteindre à la pleine connaissance de l'universalité de la contradiction et de l'essence commune des choses ; et d'autre part, ils ne comprennent pas qu'après avoir pris connaissance de l'essence commune des choses nous devons aller plus avant et étudier les choses concrètes, qui ont été insuffisamment étudiées ou qui apparaissent pour la première fois. Nos dogmatiques sont ces paresseux ; ils se refusent à tout effort dans l'étude des choses concrètes, considèrent les vérités générales comme quelque chose qui tombe du ciel, en font des formules purement abstraites, inaccessibles à l'entendement humain, nient totalement et renversent l'ordre normal que suivent les hommes pour arriver à la connaissance de la vérité. Ils ne comprennent pas non plus la liaison réciproque entre les deux étapes du processus de la connaissance humaine : du spécifique au général et du général au spécifique ; ils n'entendent rien à la théorie marxiste de la connaissance. »

Ni antichambre, ni miniature.

Retour à Hegel : le spécifique n'est qu'une *forme* particulière du général, de l'universel, qu'il contient déjà, *entièrement constitué*. Le spécifique n'est jamais que l'antichambre ou la miniaturisation de l'universel (« tout est dans tout ») : il n'a pas de contenu propre, il n'est qu'un accident (un retard, un trop de matière, un dangereux supplément) de l'universel. On voit les conséquences : rien ne se crée, tout est déjà là, il ne manque que la lecture, l'organisation de la matière par l'esprit, le classement et les scribes.

Cette erreur produit des effets politiques immédiats : négation de la pratique spécifique comme source de connaissances, *donc* négation de la lutte de classes dans la pratique spécifique (à quoi servirait-elle puisque tout se passe « ailleurs » ?). On comprend alors que ce que nous écrivions sur le « droit à la parole » ait été lu d'une façon totalement apolitique. Pour ceux qui conçoivent la pratique spécifique comme source de compétence neutre et d'idéologie corporatiste, le droit à la parole ne peut être qu'un droit à la parole neutre, à la parole réactionnaire. Erreur révélatrice.

Car comment font-ils, nos scribes, pour ne pas voir que la parole réactionnaire, que les énoncés de la bourgeoisie, n'ont jamais à poser la question de leur « droit », de leur énonciation ? Et quoi de plus normal pour les idées dominantes, les idées « de la domination d'une classe » (Marx), les idées au pouvoir, que d'être mises en scène par ce pouvoir, « naturalisées », légitimées d'office. Que signifierait pour une classe dominante la maîtrise des appareils idéologiques d'Etat si ces appareils ne dispensaient pas les discours qu'ils sécrètent, et ceux qui les traversent, de « montrer patte blanche », c'est-à-dire de penser, de dire leur énonciation ? A quoi sert un appareil, si ce n'est à résoudre, résorber ou organiser — cela dépend de la nature du pouvoir qu'il sert — la question du droit à la parole ? Si nos censeurs ne se plaçaient pas maladivement du point de vue d'un pouvoir (central, total) qui n'existe pas, d'une hégémonie idéologique qui est encore à constituer, ils auraient une chance de mieux comprendre (donc de mieux combattre) le pouvoir bourgeois (qui, lui, existe) et l'idéologie qui domine (celle de la bourgeoisie, retapée par le révisionnisme). Ils s'épargneraient ainsi la sottise de nous lancer l'exemple de Jean Yanne dans les jambes. Jean Yanne ne se pose jamais la question du droit à la parole, ni lui ni aucun cinéaste bourgeois (à moins d'assimiler la prise de parole au carriérisme !) : *cette question ne se pose qu'à partir du camp du peuple*. La parole révolutionnaire, populaire, au moment même où elle dit des choses nouvelles, différentes, contradictoires à ce que dit par ailleurs le discours dominant, *dit aussi qu'elle est une parole conquise*, dominée, exceptionnelle, une sorte de monstre. Ce monstre effraie nos dogmatiques et on les comprend : il a contre lui d'être vivant.

Jean Yanne n'est pas *dans le camp du peuple.*

Autre mort vivant : le front culturel tel qu'il est *vu* par nos censeurs. Citons-les : « D'un point de vue matérialiste, le front culturel existe, il constitue un front secondaire où les effets de la lutte de classe sont visibles. Parlerait-on de créer un front politique révolutionnaire ou un front économique révolutionnaire ? Ces fronts existent, il s'agit d'y intervenir d'un « point de vue de classe déterminé ». Cette phrase mérite qu'on la déplie.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que n'est que ce qui est. (Mallarmé.)

Effets : est-ce à dire que sur un front secondaire ne se lisent *que* les effets de la lutte de classes ? Celle-ci n'aurait donc lieu que sur le front principal ? Donc, pas de lutte de classes, pas de contradiction spécifique *dans* le front (qui n'est qu'un terrain neutre et décentré, une instance amorphe) ?

Visibles : nous ne nous sommes pas battus, dans les *Cahiers du Cinéma*, contre le credo rossellinien et idéaliste : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » pour accepter que chassé par la porte de la cinéphilie, il revienne par la fenêtre, déguisé en dialectique marxiste.

Non seulement, la lutte de classes ne produit sur le front culturel que des effets mais ceux-ci sont immédiatement visibles ! Il ne reste plus pour nos dogmatiques qu'à y intervenir selon les pointillés.

Intervenir : au front-en-soi, il suffit d'ajouter le regard et le point de vue de classe pour obtenir un front-pour-soi. Hégélianisme relâché : le réel est rationnel, les fronts existent (politique, économique, idéologique, culturel), il ne leur reste plus (pour leur bien) qu'à *nous* rencontrer (nous : serviteurs du dogme, découpeurs selon les pointillés). Rien n'est à créer, à construire : il ne manque que les tuteurs, les directeurs.

Les découpeurs de pointillés.

Aussi nos censeurs nous prêtent-ils une confusion entre « le front conçu comme lieu où se déroule une lutte de classes objective » et « le front comme rassemblement unitaire et conscient sur des objectifs précis », entre l'en-soi et le pour-soi. Il est normal qu'ils voient chez nous la confusion là où il y a chez eux une *béance* (béance qui est l'idéalisme même : comment la direction vient au front, l'esprit à la matière ?). Si les pointillés sont déjà là, si ceux qui peuvent les découper sont tout trouvés, le problème de la *constitution* du front est court-circuité et tout simplement im-posable, impensable.

Champ inerte + arrivée miraculeuse des professionnels de la ligne juste = front ?

Il n'y a pas confusion de notre part, il y a au contraire articulation, processus. Le front culturel relève d'un projet — donc d'une ligne politique, consciente ou inconsciente, explicite ou implicite — d'intervention sur les questions culturelles, les reliant plus généralement à la transformation révolutionnaire. Parler du front culturel, c'est découper le réel selon les pointillés que tracent dans la vie les *démarcations de classe spécifiques au champ culturel.* Il ne peut y avoir de place pour une conception *naturaliste* du front culturel, du type « champ inerte + arrivée miraculeuse des professionnels de la ligne juste = front », dès qu'il est question d'élaborer une conception intervenante de la pratique culturelle, relevant d'une stratégie *et* d'une tactique. Il existe bien un « champ » culturel mais animé par des forces subjectives qui le travaillent, le transforment, des forces dispersées qui tentent d'y intervenir en portant de façon encore embryonnaire la question du « front » culturel, c'est-à-dire l'apparition et l'organisation d'un point de vue de lutte, critique *et* alternatif par rapport à l'idéologie dominante dans la culture. C'est par rapport à ces forces subjectives, avec elles, que nous devons compter, travailler, organiser un point de vue commun. Et c'est *dans le réel* que s'opère ce travail, avec des difficultés, des contradictions, des luttes, dont nous comprenons très bien qu'elles rebutent nos découpeurs de pointillés.

La question organisationnelle.

Ceux-ci nous prêtent une seconde confusion : nous aurions amalgamé la « direction politique et la direction organisationnelle pour mieux évacuer le problème principal de la direction politique ». La lecture qu'ont fait nos censeurs de notre texte a-t-elle été assez méticuleuse, assez attentive ? Il semble que non. Il n'y a pas confusion possible de notre part *puisqu'il n'y a pas de différence.* La question organisationnelle est un aspect particulier de la politique générale, elle est une région, un système de méthodes (« les méthodes de direction », le « style de travail » dont parle Mao) qui relèvent directement du commandement du politique. Allons plus loin : les méthodes de direction incorrectes (par exemple le style bureaucratique) renvoient souvent à une mauvaise application d'une politique, ou carrément à une mauvaise politique : *elles fonctionnent comme révélateur* (par exemple nos censeurs semblent très bien concevoir une direction organisationnelle exclusive de tout point de vue politique correct).

Au risque de nous répéter, nous disons qu'il est impensable, pour des gens qui se réclament de l'avant-garde politique, de poser la question de la direction d'un front spécifique au nom de la connaissance livresque des grands principes, qu'une direction n'est reconnue qu'en tant qu'elle

prouve aussi sa capacité de mettre en pratique une ligne générale sur le champ particulier où elle intervient. Le style « commissaire politique » ou « professionnels de la ligne juste », tel que nous le connaissons, tel qu'il est pratiqué dans et par les groupuscules, se résume en général à ceci : « Parlez-nous de votre pratique spécifique, nous vous fournirons le cadre politique général dont vous avez besoin. » Nous critiquons ce style parce qu'il produit des effets doublement régressifs. Sur les gens auxquels il s'adresse en les poussant vers des attitudes de repli, antipolitiques. Et parce qu'il perpétue chez ceux qui le portent la mentalité de « grand seigneur » qui leur permet de très bien se passer d'une analyse précise (d'une enquête véritable, d'une participation réelle, d'un ancrage minimum) du milieu où ils ont la prétention d'intervenir.

Commissaires politiques, descendez de cheval !

Les conséquences sont connues : un mauvais style de lutte idéologique (*cf.* cette « réponse ») et une conception hautaine et paresseuse de la direction qui entraînent le plus souvent la perte de l'initiative, puis du pouvoir. Combien en avons-nous vu de ces spécialistes de la ligne juste, qui observent avec méfiance toute lutte qui se développe sans eux, s'interrogent s'ils doivent ou non y tremper les doigts (quel est son degré de « pureté politique » ?), tentent de balancer leurs directives « prolétariennes » et, dès lors qu'elles ne sont pas admises de droit divin, se retirent, furieux et vexés, jubilant en silence de voir la situation « s'enliser ». D'où, dans la lettre de nos exégètes, des phrases comme : « Abandonner au courant opportuniste la direction de la lutte sur le front culturel reviendrait à nous mettre en position de suivisme par rapport à ce courant, en contribuant par là même à la liquidation du point de vue M.L. sur ce front. » Autrement dit, le point de vue M.L. est dominant par essense, dominé c'est comme s'il n'existait pas, il est mûr pour la liquidation.

La lutte idéologique, disions-nous au début de ce texte, c'est « plus sérieux, plus difficile que ça ». Et nous ajoutions : « mais aussi plus vivant ». Le discours de nos scribes est mort, dogmatique ; il est aussi caricatural. Mais la caricature n'est ici que l'indice de l'usure d'un tel discours — discours dont nous savons qu'il peut encore être tenu, mimé, avec plus de souplesse, voire d'humilité (la morgue hautaine se mue alors en néo-scoutisme et vite en un répugnant masochisme). Ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'il ne parvient jamais à instaurer le moindre débat. Or, ce débat, nous n'avons pas l'intention de le brader (et il va sans dire qu'il est d'ores et déjà ouvert, dans les *Cahiers du Cinéma*), et nous voudrions contribuer à en définir l'enjeu. « Qu'est-ce qu'on peut *lire* dans la lutte idéologique ? Qu'est-ce qu'on peut apprendre de la manière dont elle est bien ou mal menée, par les uns et les autres ? »

Qu'est-ce qu'on peut lire dans la lutte idéologique ?

De cette lutte, comme du projet de front culturel, il existe une conception pauvre et désuète qui consiste (malgré d'innombrables dénégations) en ceci : elle ne serait que la possibilité pour des organisations politiques d'avoir des succursales du côté de l'art et de la culture, un volant de militantisme où recruter. Cette conception a toujours échoué. Elle demeure, pour l'essentiel, prise dans le révisionnisme dont elle est un avatar tardif. Elle ne voit dans la lutte idéologique que la circulation mécanique d'idées justes du centre (la politique) vers la périphérie (la culture) et ceci *sans retour dialectique*. Conséquences : « compagnons de route » instrumentés et vite déçus, incapacité à penser toute spécificité. Elle ne voit pas que l'objet de la lutte idéologique c'est, aussi, de constituer, de travailler à une *hégémonie idéologique*. Problème entièrement différent — et nouveau.

Travailler à l'hégémonie.

Ce que nous savons, c'est que le « discours de la pureté », tel qu'il est encore tenu par nos scribes, sera bientôt inaudible, sauf pour quelques mystiques. Ajouter des guillemets au C de P.C.F. a été — en son temps — un geste affolant et transgressif. C'est aujourd'hui devenu un tic. Rêver

d'un P.C.A. (Parti Communiste Authentique), ce n'est jamais, si l'on peut dire, que prendre l'ennemi à la lettre, lui prendre une lettre, lui envoyer une lettre. Or, lutter ce n'est pas être plus pur que l'ennemi, c'est être plus fort que lui, avoir l'initiative, mettre les principes à l'épreuve du feu, les enrichir. Au lieu de quoi la « défense des principes » est, c'est le cas de le dire, une attitude défensive. Il ne suffit pas d'oser lutter, il faut aimer lutter : *en avoir le désir.* Une S.P.P. (société protectrice des principes) n'est pas faite pour nous inculquer ce désir. Et qui ira dire que le désir de lutter ne constitue pas une véritable question (et non pas le ridicule « qui suis-je ? », tarte à la crème que nos dogmatiques lancent à tout le monde, l'ayant mal digérée), une question essentielle à la construction d'une hégémonie idéologique ? Le discours de la pureté, nous le connaissons, c'est celui — cynisme en moins — du P.C.F. lorsqu'il reproche à la bourgeoisie d'avoir *confisqué* les valeurs qu'elle a elle-même créées (culture, démocratie, etc.). Rompre avec le révisionnisme, c'est poser aux « spécialistes du général » *la question de leur savoir* (d'où il vient et comment ils s'en servent ?), car il n'y a guère que dans le révisionnisme qu'elle ne se pose plus.

Ni P.C.A. ni S.P.P.

Un dernier mot pour nos censeurs : les choses et les attitudes changent. La critique du discours dogmatique que nous faisons ici — à partir de notre expérience, — d'autres collectifs la font. Cette critique est aujourd'hui inévitable. A des signes certains, nous vous disons : le sectarisme recule. Là où il ne recule pas, il devient sa propre parodie, et vite, une pauvre chose. L'intérêt réel, même tardif, de la quasi-totalité des groupes se réclamant du marxisme-léninisme pour les questions culturelles, l'intérêt pour le reflet artistique des luttes (et — en ce qui nous concerne — les échanges de bilans entre les collectifs de cinéma militant) en témoignent. Des possibilités de travail en commun se dégagent. Le droit à la parole (le nôtre et celui des autres), c'est sur la base de ce travail qu'il sera gagné. Autrement dit : nous n'aurons pas besoin de répondeurs automatiques.

Ni répondeurs automatiques.

La Rédaction.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A R.L. au captial de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

249 (février-mars 1974)

Entretien avec Helvio Soto
René Allio
et *Rude journée pour la reine*
Critiques :
Sur *La Villégiature*, *Rejeanne Padovani*, etc.
Sémiologie et lutte idéologique

250 (mai 1974)

Les *cahiers* aujourd'hui
Dario Fo :
le collectif *La comune*
et la culture populaire
Un film collectif sur le " bonheur "
réalisé par l'Unité-Cinéma de la
Maison de la Culture du Havre
Critiques :
Histoire d'énoncer
(*Lacombe Lucien*, etc.)
Deux conceptions du direct
Cinéma anti-impérialiste à Royan

251-252 (juillet-août 1974)

ANTI-RETRO :
Entretien avec Michel Foucault
Portier de nuit
CINEMA DE LUTTE :
" Cinélutte ", *Histoires d'A*
Chili : Entretien avec Miguel Littin
Réflexion sur le cinéma algérien 2
Critiques :
Amarcord, Festival de Toulon
Action culturelle et Ordre moral :
Entretien avec Pierre Gaudibert